

S-L-a-H

إبداء

● الركوعو كيف بدأ وكيف انتهى

ثروت عكاشة

● « مجازين الله » - قصة

ادوار الخراط

● قصيدتان

عبد الوهاب البياتي

● ثلاث رسائل

بدر الديب

● المقدمة - مقصيدة

إدوينيس

● مفهوم النص والاستقرار المعاصر

جابر عصفور

العدد الثالث

مارس ١٩٩١

إبداؤه

مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر

رئيس مجلس الإدارة

رئيس التحرير

أ. د. سمير سرحان

أحمد عبد المعطي حجازي



الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس — الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً — البحرين ٧٥٠ فلس — سوريا ١٤ ليرة — لبنان ١٠٠٠ ليرة — الأردن ٧٥٠ ر. دينار — السعودية ١٤ ريالاً — السودان ٢٣٥ — تونس ١٥٠٠ مليم — الجزائر ١٤ ديناراً — المغرب ٢٥ درهماً — اليمن ١٥ ريالاً — ليبيا ٨٠ ديناراً .
الإمارات ٧ درهم — سلطنة عمان ٧٥٠ بيضة — غزة ٧٥ سنت — لندن ١٥٠ ينس — نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ هدأ) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إيداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ هدأ) ١٤ دولاراً للأفراد . و٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد :
البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إيداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت — الدور الخامس — هن : ب ٦٢٦ — شيلون :
٢٩٢٨٦٩١ القاهرة .

٥٠ قرشاً

● ● ● المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتلزم بنشر

ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

• السنة التاسعة

• مارس ١٩٩١

• رمضان ١٤١١

٢

هذا العدد

- كلمة أولى أحمد عبد المعطي حجازي ٥
- الشعر
- ١١ المداعة أدونيس
- ٧٨ قصيدتان عيد الوهاب البياتي
- ٥٩ ذاكرة الياسمين محمد إبراهيم أبو سنة
- ٨٩ المليكى حلمى سالم
- ١٢٣ قصيده إلى أمى فاطمة قنديل
- القصة
- ٤٨ مجازين الله إدوار الخراط
- ٧٠ مشهد عائلى إبراهيم أصلان
- ٨٧ الطيف إبراهيم عبد المجيد
- ١٠٥ الجزيرة أحمد عادل
- الفن التشكيلى
- ١٢٧ محمد ناجى إعادة اكتشاف عز الدين نجيب
- [مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان]

● الدراسات

٢٣	أزمة الشعر وأزمة الحضارة..... محمود أمين العالم
٣٠	مفهوم النص والاعتزال المعاصر..... جابر عصفور
٦٥	الركو كوكيف يبدأ وكيف انتهى..... ثروت عكاشة
٧٤	ثلاث رسائل..... بدر الديب
٨٣	خواطر حول مفهوم الشرف..... حسين أحمد أمين
٩٧	القاهرة في الأفلام المصرية..... سمير فريد
١١٨	علم الاجتماع الأدبي في مرحلة الفصح..... علي شلش

● المتابعات

١٣٦	عام من الشعر..... وليد منير
١٤١	عام حائل بالأحداث التشكيلية..... محمد عبلة

● الرسائل

١٤٥	بأنوراسوريه..... ممدوح عدوان
١٤٨	البحث عن الهوية.....
١٥٠	مع اوكتافيو باز يوم فتويجه..... جان كلارنس لامير
١٥٢	أليات الدمار والمنطق المغلوطة..... صبرى حافظ
١٥٨	خلاف وجدل حول حرية التعبير..... أحمد مرسى
١٦١	العلاقات الخطرة بلغة شكسبير..... اسماعيل صبرى

كلمة أولى

● ● هذا العدد الذى تقدمه اليوم من مجلة « إبداع » ليس مجرد عدد جديد ، بل هو العدد الأول من مجلة جديدة ، لم ترث من ماضيها إلا الاسم الذى نريد لها أن تجسد معناه فى الحاضر أكثر مما فعلت فى الماضي ، تماما كما نتمنى للإنسان أن يكون فى شبابه أكثر تفتحاً مما كان فى طفولته ، وأن يكون فى رجولته أكثر نضجاً مما كان فى صباه .
لم ترث إلا الاسم ، وهذا حق ، لو هو ما ينبغي أن نجعله حقاً ، وإلا فلا دور لنا ، ولا حلجة للمجلة بنا ، ولا حلجة للناس بمجلة تدور حول نفسها وتكرر ، فلا تنمو ولا تتطور .

لكن إيماننا بما للحاضر من حق علينا لا يعنى جرحونا لما حققت المجلة فى سنواتها الماضية . لقد أحيت آمالا كانت موقدة ، واكتشفت أسماء كانت مجهولة ، وصنعت بيئة إن تكن حتى الآن غامضة مختلفة ، فهى مع ذلك حية شبة مستعدة للاختصاب والولادة . والفضل فى هذا يعود للكثيرين الذى أسهموا فيه ، لكنه يعود أولاً للرجل الذى مسح الأرض ، وأمسك بخشب الحراث ، أعنى عبد القادر القبط .

نحييه ، ونبدأ مرحلة جديدة فى « إبداع » .

لماذا احتفظنا بالاسم ؟
لأن الإبداع هو بفينتنا .
وما هو الإبداع ؟

هو العمل الذى يكون له فى الثقافة معنى الغد وقيمته فى الزمان ، الزمان الذى لا نراه دورا
أوعودا على بدء ؛ بل نراه صعودا إلى أعلى ، وتقدما إلى أمام .
وليس هناك يوم فى الحياة يمكن أن يعد تكرارا ليوم سبقه ، ففى كل يوم فى الحياة جديد .
وما نمنا أحياء حقا فلايد أن نلتقط الرسالة لنحولها إلى أيقاعات وصور وأفكار .

الإبداع هو الألق الذى ينفث امامنا كلما تقدمنا . ولا ينفلق إلا حين نتوقف ، ولا يتكرر إلا
حين نموت . ذلك لأن التكرار فى حقيقته سكون . المشهد المتكرر فراغ ، والصوت المتكرر صمت
موحش .

ولقد قتلنا التكرار الذى قتلناه ، وإن نولد من جديد إلا بأب جديد ، وفن جديد ، وفكر
جديد .

لن نعود أحياء إلا حين نتجدد مع الزمن المتجدد ، بل إن الزمن المتجدد هو ما يراه الانسان
الحى ، وهو ما ينشئه المبدع إنشاء .

ولأننا نخرج من قبورنا واكفاننا لنواجه الحياة مرة واحدة فالابداع مشروع شامل . ليست
القصيدة وحدها معنا ، بل القصة والقصيدة ، والتند والموسيقى ، والمسرح والسينما ، والنحت ،
والرقص ، والأغنية ، والعمارة ، والتصوير .

« ابداع » هى الجودة التى يجب أن تعترف الاقتضية معا ، ليبدأ بعدها كل عزف منفرد ،
هى المذبر الذى سنتلق فيه على كلمة السر ، لتأخذنا بعد ذلك لحظات الابداع التى نواجهها
فرادى ، نستولد الانس من الوحشة ، والكلام من الصمت ، والنظام من الفوضى ، فإذا يعمل كل
منا لينة فى صرح شامق ، ونعمة فى نشيد عام ، وإذا بالجسد يتنهض وقد لقعته الروح ، والوجود
يعى نفسه وقد كان من قبل غفلا مذهبلا .



ومن اجل ان نفتح هذا الافق ، ونفيس من هذه النار ، لن نهنا بالراحة ، وإن ندع الآخرين
يهنأون !

فيسمعا أن تكسب منهم عشرات الآلاف . أما الأخرى فهي أن العمل الرديء لا يقتضب مكن العمل الجيد وكفى ، بل يشيع الرذالة حيث حل ، يفسد ذوق القارئ ، ويشوه الموهبة وهي جنين . والعكس لا شك صحيح .

هذه المجلة اسمها « إبداع » ، باستطاعتنا إذن أن نسميها الخلق ، والصنع الجديد ، أو نسميها الكشف ، والمغامرة ، أو نسميها التمرد ، والبحث ، والخروج على السائد ، لتضيف إلى الأصل وتعيد صياغته أيضا ، فنحن لسنا فروحا فقط ، نحن أيضا شركاء في الأصول .

ولسنا منحازين لطريقة بالذات ، ولا معادين لطريقة بالذات . نحن منحازون للموهبة المبدعة في كل طريقة ، معادين للتزييف والتقليد في كل الطرق ، واعدى أعدائنا هم الأدعياء الذين يسدون الأفق ، ويحولون على النار المقدسة !



نحن إذن لن نكون مجرد مغر ، وإنما سنقيم إلى جانبه الميزان ، فقد امتلا للسوق بالعملات الرديئة ، وأن لنا فن نميز بين الذهب والفضة ، ونفنى الزجاج الملون عن الحجر الكريم .

وكفى نقيم هذا الميزان سنصق بالراسخين المتمكنين ، وبالوهوبين الفاشخين جنباً إلى جنب ، فالموهبة الناشئة لن تنفتح إلا إذا تنورت بالنجوم . والقارئ الذي يشتري المجلة ليتعلم ويتوقى لجدى عليها من لا يهه إلا أن يتشر اسمه فيها . والجدوى مادية ومعنوية : الأولى أن المجلة التي تتعامل مع انصاف الموهب لن يقرأها إلا هؤلاء الانصاف ، أما المجلة التي ترعى حق القراء

وربما قيل لي : إن هذه المجلة تصدر عن وزارة الثقافة ، فليها أن تتيج النشر للناس كما تتيج لهم الخبز والزيت والسكر وزارة التموين . ولا بأس من التساهل حتى يكون لدينا ألف شاعر وألف قصاص بدلاً من عشرة هنا وعشرة هناك .

وأنا أقول إن المجلة لم تصدر لتوسع دائرة النشر وأوضحت بالمستوى ، وإنما صدرت لتوسع دائرة القراءة والتثقيق ، فالتضحية بالمستوى انتهك لحق القراء وهم الأكثرية ، وتبديد المال العام . وتدمير لسمعتنا الثقافية وهي ثروتنا قبل أي ثروة أخرى .

إن يكون التواضع والقناعة والرضى بالوجود من فضائل « إبداع » في هذه المرحلة الجديدة ، بل ستكون فضائلها هي البعد عن الابتذال ، والتطلع إلى الأفضل ، والطمع في تحقيق ما يعجز عن تحقيقه الآخرون .



تريد « إبداع » أن تكون متبرا جامعا للثقافة العربية الطليعية التي فقدت مذابرها الجامعة واحدا بعد آخر . و « إبداع » في هذا لا يتطلب لنفسها بامتياز ، بل تلبي حاجة ملحة ، وتتطور للقيام بواجب صعب .

إنشاء بازاء الأخطار التي تطوق رؤوسنا كالعقبات ، نستشعر بأجسادنا الحاجة إلى التضامن والتجمع والالتئام ، بينما تتفرق عقولنا أيدي سبا وتطير شظايا . ولقد ظهرت خلال الأعرام العشرين الماضية مجالات ومجالات في العواصم العربية المختلفة ، لكنها كانت تفرق ولا تترد ، وترطن ولا تعرب ، وتصلصل بالذهب والفضة لتتري القليل بالسكوت .

لهذا ندهمنا للكوارث فلا نسمع للثقافة صوتا ، ونتمزق بين حاجتنا الحيوية للوحدة وبين ما تشيعه الشعارات الاتانية من فرقة وتقسام .

ونحن نطمح لأن الخروج من هذا المازق طريقه الحرية ، الحرية التي تؤسس للإبداع ، والإبداع الذي يعقم الحرية ويحولها من قيمة إلى شرط ، ومن شعار إلى سلوك .

هذه كلمتنا

• المداعة

—

اجلسوا لكي أقص عليكم نبأ الدخان .

تسكن المداعة وحيدة في بيت الكلام
تحضنها قصبة تصل بين الماء والنار .
في أسفل قلبها
حيث يَقُوم طيف للنرجس — الاسم العربي لزهرة الينا ،
يحلم التاريخ هانتاً
تحت هلال نقوس في شكل وسادة تنكح عليها القصبة
(القصبة جسد ليس لهذا الهلال ، وليس لها ،
هو لشخص آخر —

● الداعة : هو الاسم اليمنى للتارجيلة أو الشيخة كما تصفى في مصر

حَرْكَ شَفَتَيْكَ فَقَدْ يَكُونُ أَنْتَ)
تَنْتَهَى الْقَصَبَةُ إِلَى الْجَوْزَةِ (وَاسْمُهَا كَذَلِكَ الْحَبَّةُ ، وَالنَّارِجِيلُ ،
وَالرَّمَانَةُ) .

ظَاهِرُهَا حَدِيقَةُ الْوَانِ وَنَخَارِفُ وَنَقُوشُ ،
بَاطِنُهَا يَمَامَةٌ تَحْمِلُ بِحِيرَةً شَبَّهِ سَوْدَاءَ
(لَا أَرَاهَا ،

لَكِنْ يَخِيلُ إِلَيَّ أَنَّي أَرَى فِيهَا جِبَالاً مِنَ الدِّخَانِ
وَأَزَى حَوْرِيَّاتٍ وَاسِرَّةٍ) ،

وَالْقَصَبَةُ طَرَفٌ هُوَ الْمَشْرَبُ يَتَقَطَّرُ فِيهِ الْبُورِيُّ — بَيْتُ التَّبَخُّ ،
لِهَذَا الطَّرَفِ مَبْسَمٌ

حِينَ تُطَبَّقُ شَفَتَيْكَ عَلَيْهِ ، تَتَذَكَّرُ النَّدَى وَالرُّضَاعَ ،

سَائِلًا نَفْسَكَ : أَلَسْتُ هَذَا الْمَزِيجَ مِنَ النَّارِ وَالْمَاءِ وَالْهَوَاءِ ؟

ثُمَّ يَطِيبُ لَكَ أَنْ تَوْشُوشَ جَسَدَكَ : أَنْتَ نَفْسُكَ جِزءٌ مِنْ هَذَا النَّسِيجِ الَّذِي يَجْمَعُ
بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ .

يَأْخُذُكَ شَطْحُ الْعَيْنِ (هُنَا لَا تَنْتَظِرُ الْعَيْنُ بَلْ تَتَخَلَّفُ)

فِي جَمَادٍ يَلْبِسُ أَدَمِيَّةَ الْحَرَكَةِ .

لَا تَكَاذُ تَخْلُصُ مِنْ هَذَا الْقَرْوِ بِالْعَيْنِ حَتَّى يَفْزُوكَ شَطْحُ التَّأْمَلِ :

مَشْهُدٌ لِتَارِيخٍ لَا تَعْرِفُ كَيْفَ ابْتَدَأَ وَمِنْ أَيْنَ آيَةٌ بِصِيرَةٍ

هَذِهِ الَّتِي رَأَتْ وَرَسِمَتْ ، آيَةٌ يَدِ هَذِهِ الَّتِي نَقَذَتْ وَلَمِنْ كَانَتْ الشَّفَتَانِ

الَّتَانِ قَبْلَكَ ذَلِكَ الْمَبْسَمَ لِلْمَرَّةِ الْأُولَى ؟

مِنْ هَذَا الْمَشْهُدِ ، تَنْبِثُ الْخَيْلَةَ آتِيَةً مِنْ عَمَقٍ غَيْرِ مَرْنَى حَيْثُ تَقْلَلَا الْمَادُّنَ

وَأَشْجَارُ النَّخِيلِ ، الْغَزْلَانُ وَالْفُ نَاقَةٌ وَنَاقَةٌ ، الْقَصِيرُ وَالْفِلَاحُ
الذَّرُوبُ وَالْقَوَافِلُ ، حَيْثُ لَا مَكَانَ لِلْمَكَانِ ، وَحَيْثُ الزَّمَنُ طِفْلٌ لَا يَفَارِقُ سَرِيرَهُ
أَهْوَى الشَّرْقِ ، أَمَ هُوَ الْكَيَانُ الَّذِي أَفَلَّتْ مِنْ يَدِ الْخَالِقِ دُونَ أَنْ يَكْتَمَلَ
آثَرُ أَنْ يَطْلُ عَالِقًا بِشَهْوَةِ الْيَدِ ؟
فِي السَّحَابِ الَّذِي يَتَبَخَّرُ مِنَ النَّارِ جِيلٌ نَجَلَسَ
نَقَرًا الْأَرْضَ — وَسَطَهَا وَأَطْرَافَهَا
الْقُرَاءُ شَيَاطِينُ رَأَى مَلَائِكَةً لَفَةً
يُطْلِقُونَ أَجْنَحَتَهُمْ فِي قَضَاءِ الْمَلِيلِ
وَيَبْنِ الْكَلِمَةَ وَالْكَلِمَةَ ، الْفِكْرَةَ وَالْفِكْرَةَ ، يَبْنُونَ أَعْشَاشًا لِطَيْرِ النَّارِ بِخِ
مَا الْقَرِيبُ مَا الشَّرْقُ مَا هَذِهِ الْعَرَبِيَّةُ بَيْنَهُمَا ؟

المقيل — حلقة ١

— لا شَرْقِيَّةَ لا غَرْبِيَّةَ
بل نكهةٌ مستقبليَّةٌ في قم النبوة
— الشرقُ الشمسُ سافرةٌ
والغربُ الشمسُ محجَّبةٌ
— الشمسُ سريريٌّ في الشرقِ
سريَّةٌ في الغربِ
— شَرْقُنَا لا يحبُّ المرأةَ إلا
من وراء حجاب
— رُبما لكي يتألف مع الغياب
رُبما لكي تكون المرأةُ حجاباً له :
موته قبل الموت
— لا يُعرفُ الشرقُ إلا بغيره :
اتريدون أن تعرفوا الشرق ؟
إذن اعرفوا الغرب ...
— الشرقُ خامئةٌ والغربُ يصقلُ ويجلو
— الشرقُ يَزِدُّ والغربُ الحصاد
— أين الشرق ؟
.....

المقيل — حلقة ٢

— يتحدثُ مع النسيان ،
وهامو يلتقيهِ في بيتِ الذاكرة .
— قلماً تُنسَعُ شجرةُ الذاكرة
إلا لطيور الموت
— ألا يعلمنا الشَّعرُ أن نعطي
تجاعيدنا للريح ،
ووجوهنا للأفق ؟
— الخمرةُ العجوزُ ليست عجوزاً

— الشَّعرُ هو كذلك يبكي ..
— لكن لا يمسح دموعه إلا بمناديل الفرح
— الليل نفسه
يخلع ثيابه ويضعها بين يدي الشعر
— الشَّعرُ هو جنوننا الحكيم .
.....

نَتَحَدَّثُ كَمَنْ يَبْنُونَ أَعْمَدَةً مِنَ الضَّوءِ ، قِيَمًا يَبْنُونَ سَقُوفًا مِنَ الْغَيْمِ لِكُلِّ
وَاحِدٍ هُوَ صَوْتُنَا الْآخَرُ — نَحْنُ إِلَى جَانِبِ كُلِّ فَرِيضَةٍ ، بِاسْتِثْنَاءِ وَاحِدَةٍ :

الظَّلْمَةُ — مَمْرُقَةٌ وَمَحْمُولَةٌ عَلَى أَسِنَّةِ الضَّوءِ

أَصْوَاتُ أَصْوَاتُ أَصْوَاتُ

تُحَاوِلُ أَنْ تَشْهَدَ الْأَشْيَاءَ فِي بَرِّيْقِهَا الْأَوَّلِ تَحْفَرُ فِي

الْأَعْمَاقِ فِي ذَلِكَ الدَّخْلِ حَيْثُ تَتَلَا كَوَاكِبُ لَا تَرَاهَا إِلَّا عَيْنٌ لَا تُسَمَّى

أَوْ فِي ذَلِكَ الْخَارِجِ حَيْثُ الْبَشْرَةُ أَكْثَرُ عَمَقًا وَأَكْثَرُ غُمُوضًا مِنْ ذَلِكَ

الْخَفِيفِ الَّذِي يُسَمُّوهُ الرُّوحَ

أَصْوَاتُ أَصْوَاتُ أَصْوَاتُ

تَنْقُصُ ذَلِكَ الَّذِي لَا يُرَوِّضُ وَلَا يُمْنِجُ

الْوَاحِدَ الَّذِي يَتَنَوَّعُ وَيَتَعَدَّدُ .

وَلَا يَتَنَاهَى الْعَصَى الْعَصَى

ضَخَّ شَفَتَيْكَ عَلَى مَبْسَمِ الْمَدَاعِ

انْزَلْ فِي جَوْفِ الْوَقْتِ

اسكن اللَّغَةَ الصَّامِتَةَ الْآخَرَى انظُرْ إِلَى الْقَضَاءِ حَوْلَكَ يَفْتَحُ صَدْرُهُ لِسَاعَةِ الْحِكْمَةِ
ثُمَّ أَعْرَاسُ فِي الدَّمِ كَرِيمَةً وَعَاشِقُهُ وَخَضِرَاءُ وَيَا لَتِلْكَ الْكَوَاكِبِ الَّتِي تَتَطَايَرُ بَيْنَ
الْخُضَاءِ سَائِرَةً عَلَى اكْتِافِ الْكَلَامِ بَلَى سَيَشْفِي الْوَقْتُ مِنْ جِرَاحِ السِّنْتِنَا وَسَوْفَ
تُؤَسِّسُ لِلْحَبِّ كَيْ يُؤَسِّسَ لِلْغَائِبِ الْقَادِرُ وَجَدَهُ أَنْ يَسْبِغَ فِي جَدُولِ الطُّفُولَةِ وَأَنْ
يُؤَخِّدَ بَيْنَ الْجُدُجِ وَالطُّنُجِ الَّذِي هُوَ الطَّبِيعَةُ

وسوف يسعدنا أنَّ الأفقَ ليس له كاخِلٌ وأنَّ للجُدجد أُتُوكةَ الرِّبَابَةِ

ثُمَّ هَا هُوَ الْعَوْدُ — الْبُخُورُ يَمُدُّ جِسْرَهُ بَيْنَ كِيمِيَاءِ الْجَسَدِ وَآثِرِ السَّمَاءِ فِيمَا تَتَفَتَحُ
خُفْيَةُ بَيْنِ الْبُورِيِّ وَالصَّحْنِ طَرِيقُ صَوْبِ الْأَعْمَاقِ اسْتَشْفَتْ عَلَى ضِفَافِهَا أَوْرَاقًا تَشْهَقُ
فِي رِيحِ الْهَجَرِ هَرَبًا مِنَ الْوَرَّاقِينَ وَالْكَتَبَةِ أَوْرَاقًا تَحْمِلُ مَدْنًا مِنَ الْإِشَارَاتِ وَعَوَالِمِ
عَلَى وَشْكِ الْانْتِفَاءِ

وَيَتَكَادُ الْكَلِمَاتُ أَنْ تَقْرَمَ مِنْ جَبْرِهَا لَكِي تَخْتَبِيْ تَحْتَ إِبْطِطِكَ

إِنَّهُ شَرَقُ الْجَسَدِ
لَا جُغْرَافِيَّةُ الْقَرَابِ لَا التَّخَوُّمُ لَا خَاتَمُ الْعَبُورِ
بَلِ الْإِمْكَانُ الرَّجْمُ الْإِنْتِهَائِيَّةُ لِلطُّفُولَاتِ
إِنَّهُ الطَّرْسُ

أَحْكُهُ وَأَجْلُوهُ وَأَسْتَقْصِيهِ
وَأُسْطُرُ فَوْقَهُ إِيَّامِي .

تبغ جمر دُخان —

أينما وضعت حبرك بين هذه الكلمات الثلاث يخرج كتاب في الشهوة
لا تكاد أن تقلب إحدى صفحاته حتى يتبين لك الهباء العربي وتصرخ
شكراً لهذه المذاعة

بها اندوق طعم الحضور في دُخان يرقص في أنفاس تقناغم حيث
أشاهد قطعان رغباتي تتسكع على أرضية الفضاء حيث أمال نفسي هل
أرعى هذه القطمان أم أترك لها أن ترعاني ؟

وتدعو الهدوء والتأمل والحكمة إلى الجلوس معك تصنعى إلى أصدقاء المقيّل
وكل يدخل في غيمه الخاص —

أمطر أثها المقيّل ، غيث المعنى

ليست الأرض لكي تفهمها ، بل لكي تتأخى منها

ولعلك أن تشطح وتمطر —

العقل يد بلا أصابع ،

والحياة أوّل الموت .

ويكون لك أن تكشف شهوة الحياة بسحر

يكشف لكل يوم شهوته

وليست أوّل الشهوة كآخرها والوسط شهوة من طبيعة ثانية —

مَسْرُوحٌ بِمَقْعِدٍ وَاحِدٍ
أَنْتَ فِيهِ الْمَثَلُ وَالشَّاهِدُ ،
وَالْمُشْهَدُ نَزْدَ فَوْقَ سِرَّةِ الْحَيَاةِ .

ثَاء / ثَوْبُ الْقَصْبَةِ يَتَلَوَّنُ هُوَ الْأَحْمَرُ بِالْأَسْوَدِ وَالْأَخْضَرُ
يَتَفَتَّقُ مِنْهُ عَطَرُ يَوْشَنِ الْهَلَالِ الَّذِي تَتَكَبَّرُ عَلَيْهِ الْقَصْبَةُ
يَتَمَدَّدُ فِيهِ الزَّمَنُ هَانِئًا
صَاد / صَوْتُ الْمَاءِ فِي الْقَصْبَةِ مَدَوَّرٌ
يَتَنَقَّلُ عَلَى ظَهْرِ هَوَاءٍ يَتَنَقَّلُ فِي غَيْمَةٍ مِنَ الدُّخَانِ حَيْثُ يَتَصَاعَدُ الْمَقِيلُ
مَحْمُولًا فِي عَرَبَاتٍ تَجْرِمُهَا أَحْلَامُ الْبَقْلَةِ
قَالَ / الْقَلْبُ شَكْلٌ لَصُورِ عُمُودِي ، بَاطِنٌ لَا يَرَاهُ غَيْرُ الْمُرِيدِ
جِيم راء / الْجَوْزَةُ الزُّهْمِيَّةُ تَحْبِلُ لَكِنَ بِاللَّذَّةِ
سِرِّيكَ مِنْ أَهْوَانِي أَيْتَهَا اللَّذَّةُ ،
وَرِضَائِكَ مِنْ تَذْيِينِ الْأَسْمِيهِمَا
قَاف / الْقَفْشُ عَلَى النَّارِ تَاجٌ مِنَ النَّوَرِ
الْقَفْشُ عَلَى النَّارِ
كُنْزُهُ لَطَائِرُ نَزْلِ يَلْتَوِي
مِنْ حَدَائِقِ الْمَرْ .

- ٤ -

أَضْحَى شَفِيفَتِهَا بَيْنَ شَفَتَيْ ، عَنِيَّتِ الْمَدَاعَاةُ ، رَامِيَا رَتْنِي فِي جَوْفِ الزَّمَانَةِ حَيْثُ تَسْتَقْبِلُهَا
رِيَّةُ هَوَاءٍ يَبْدُو كَأَنَّهُ آخِرُ الْهَوَاءِ الَّذِي تَبْقَى لَنَا مِنْ فَرَادَيْسِنَا

تَنْفَتَحُ لِي فِي كُلِّ خَلِيَّةٍ مِنْ جَسَدِي أَكْثَرُ مِنْ حَاسَةٍ أَسْتَدْرَجُ تَعْبِي وَأَلْلِمُهُ ذَرَّةَ
ذَرَّةً مِنْ أَعْضَائِي ثُمَّ أَقْذِفُ بِهِ فِي تِلْكَ الْقَصْبَةِ حَيْثُ يَتَدَحْرَجُ وَيَهْبِطُ لِكَيْ يَغْتَسِلَ
فِي رِمَانَةِ الْمَاءِ فِي هَذِهِ الرِّمَانَةِ يَجِدُ الْجَوْفَ الَّذِي يَبْتَلَعُهُ مَاخُذًا بِهَذَا الْغِيَابِ ، خِلَافاً
لِجَدْنَا يُونِسَ (وَلَا أَقُولُ يُونَانَ ، تَجَنَّبَا لَا لَتَبَاسٍ مِمَّنْ بَيْنَهُ وَبَيْنَ وَطْنِ هُومِيرُوسِ)
وَأَرَى إِلَى تَعْبِي يَنْفَصِلُ عَنِّي بَعِيداً أَقْرَبِيَّ يَتَمَلَّلُ يَتَسَلَّقُ الْقَلْبَ يَتَشَوَّرُ شَهْوَةً
وَجُوعاً إِلَى نَاقِلًا أُنَيْنَهُ إِلَى مَبْسَمِ الْقَصْبَةِ —

«الْحَيَاةُ أَوَّلًا»

وَاجْتَهِدْ أَتِيهَا الْعَقْلَ لِكَيْ تَكُونَ لَانْتِقَاءً بِهَا ،
أَفْصَلُ شَفَقَتِي عَنْ مَبْسَمِ الْقَصْبَةِ وَأَنْهَضُ يَنْهَضُ هُوَ خَارِجاً مِنْ جَوْفِ الرِّمَانَةِ
يَسْبِقُنِي إِلَى أَعْضَائِي يَعُودُ فِيهَا إِلَى التَّيِّهِ
أَنْزِلَاقٍ مَعَهُ وَاهْبِطُ ، أَقُولُ إِنَّهُ الْهَبِيطُ الَّذِي يَرِفَعُ كَيْفَ يَنْفَسِي ، لَكِنْ لِمَاذَا لَا أَتَذَكَّرُ
فِي هَذِهِ اللَّحْظَةِ ، وَإِنَّا فِي أَوْجِ اللَّفْطَةِ ، غَيْرِ الْعَذَابِ ؟
كَمَا لَوْ أَنَّ الْفَرْحَ لَيْسَ إِلَّا الْقَتْبَةَ الْبَهِيَّةَ لَقَصُرَ اسْمُهُ الْحَزْنَ ..

أَضْعُ بَيْنَ شَفَقَتِي شَفَقَتِيهَا ، عَنِيتُ الْمَدَاعَةَ ، بِأَدْنَى رَسْمٍ آخِرٍ لَخَطُوطٍ أُخْرَى طَوَلًا
وَعَرَضًا لِهَذَا الْكُوكَبِ الْكَرْوِيِّ الْآخِرِ الَّذِي أَسَمِيهِ الْحِلْمَ وَأَنْتَمِي إِلَيْهِ كَأَنَّهُ
بُؤْيُؤٌ فِي عَيْنِ الْكَوْنِ ثُمَّ أَهْمَسُ لِلشَّخْصِ الَّذِي يَضَعُ فِي ثِيَابِي أَنْظُرْ إِلَى الْقَصْبَةِ

في ثوبها الاحمر في كل خيطٍ وطَنٌ وَثَمَّةٌ نوافذُ وابوابُ انت عبرها القريبُ
إلى كل شيء

واكونُ كرزتُ على الشخص الذي يشعُ في ثيابه
أطبق شفقتك عليه شفتي هذه السُميراءِ
قل لا غيب أبعد من ذلك الذي يتدور بين أحشائها وقل لا تعلم الكتبُ أكثرُ مما
تعلم شفقتك ضع مبسمها في مبسمك تنفَسِ الطبيعة اشرب ما وراءها
استرسل في أحلامك استنفر العرافاتِ اللأني يَنحدِرُن من سبأ وما قبلها
وجاهز بلقيس كلامُ والنبا سبأ

إنه شغفي يهرول بين الخيط والخيط إنه اللون يجنسن المكان يتباطأ
جسدي يتسارعُ حلمي
يا أعضائي

هل أنتِ السفنُ أم الشواطئ ؟
وأستشعرُ جِوَرَةَ الماء

ويكونُ لي أن أقولَ لستُ أنا من يعيش الغبطة بل الغبطة هي التي تعيشني .

— ٥ —

أين نجمك أينها القطب ؟
(أنكر) القطبُ عمودُ اللَّذَّةِ ، وقامَّةٌ وعبرتهُ تَوَاكِبُ المسيرةِ التي يتأخى

ففيها الجَمْرُ والماء

آنذاك تجلسُ مع المداعة كأنك تجلس على مقعد من الدُّخان يحملُه صوتُ
القَصبة كمثل خيمة عائمة تشعر كأنَّ أحداً في هذه الخيمة يمسكُ من
ذراعيك ويعطو ، يالفراغ آنذاك — الفراغ الذي يمتلئ بِنَكهة الدهر
يَلْلُكسل آنذاك — الكسل الذي يقطرُ العملُ كأنه خمرة الأزمنة وما أغمضُ
الشهوة آنذاك وما أبهاها)

أين نجمتك ، أيها القطب ؟

أذكرُ ليس للمداعة ذاكرةً إلا هذا اللقاح بين الجَمْر والنار
لا يَلامِسُ أيُّ منهما الآخر مع ذلك يمزج بينهما نَفْسٌ يطيب لك أن تؤمن به
مؤكداً أنه طالعٌ من فم السماء .

أذكرُ في هذا اللقاح يعلمك ذلك الفراغ وذلك الكسل أن تبرىء الطرق بأعضائك، أن
تقول للدُّخان أنت الغيم الذي يقطع المقيالُ يصفين نصفاً لشمس المخيلة ونصفاً
لقمر الجسد)

أين نجمتك ، أيها القطب ؟

(أذكرُ المداعة كمثل امرأةٍ تعقل حواسها فيما تنتظر من يحرقها نبضةً نبضةً
ببطء لكن يحنو كأنه الضموم وليس من شاهق بل من القدمين
وما حولهما صعوداً
ربما آنذاك ترى الحلم ينزلُ عارياً من بين أهدابك ويتدثرُ بالوقت ربما ترى الحب

يقف بين يديك محفوظاً بحفائبه

ربما ترى تلك الزهرة غير المرئية في ماء النارجيل تريح ثيابها على عنق الهلال
وتسند ساقها على خاصرة القطب تاركاً لتوجيها أن يتحدد من العادة حيث
ينام ويستيقظ في لحظة واحدة وقل حيث لا ينام ولا يستيقظ بل يستسلم لإختر
لا فرق فيه بين الأرق والنعاس ربما همست أفرشي لي سريراً في أعضائي أيتها
الزهرة وَحْدِي الجهات كلها واكتبي أسماعاً على وسادتي مصهورة في
اسم واحد لا شرق لا غرب لا شمال لا جنوب ، بل البؤرة العمودية التي تتلاقى
فيها الأنحاء)

أين نجمتك ، أيها القطب ؟

— ٦ —

هوذا ماء الجوزة يشتعل بأحزاني ... لكن أحزاني لا تلبس إلا ثياب الصمت بوقلما
يقرأ في وجهي إلا غَيَمُ الأسئلة وعندما يحاصر عيني ذلك الأحمر لوبُ القصب الذي
يأبى قلبي أن يرى فيه غير الأزرق البنفسج أقول للون هو كذلك باطن وظاهر
لولا ذلك لغصت الحياة بحبر الطبيعة ولكن الفضاء ضيقاً على الريح وأقول
المداعنة حي كامل في مدينة شهواتي وباللاشياء في هذا الحي — لبعضها غصون
كانها الجداول وبعضها نهم كأنه تلك الموقدة ناز الله .

ينبتق من ماء الجوزة نور يمشي في أعضائي يشعل فيما وراء الكتف عنقي
سلم يتسلق الأفق ورأسى شمس زرقاء .

أزمة الشعر وأزمة الحضارة

في البدء كان الشعر ...

فكل بدء هو إبداع ، وكل إبداع هو في تقديرى شعر . ولما لم تكن هناك بدايات مطلقة أو نهايات مطلقة ، فإن الوجود نفسه هو سلسلة متداخلة متفاعلة متصارعة متصلة من البدايات والنهايات . فكل بداية هي نهاية ، وكل نهاية هي بداية . ولهذا ، اكاد أتصور بل اكاد ألتبس الشعر في كل شيء . فالشعر لا يحده هذا الشق التعبيري الذي يتجلى في كلمات لغوية ومعان وجدانية وذهنية ، بل هو - في تقديرى - هذا الشق الكلي المنظم ، المتغير ، المختلف ، المتحرك ، المتنامي ، المتجدد ، المتفاعل ، المبدع دائماً في كل شيء : في الكون ، في الطبيعة ، في الحياة ، في المجتمع ، في الإنسان في كل تعبير وفي كل فعل .

والمتحرك من عناصر الوجود ، والذي يتجلى في حركة الافلاك ، وفي بنية الذرة ، وفي دورة الطبيعة ، يتدفق حركة الحياة ، وتفاعلات التاريخ وصراعات المجتمع والنسيج الدرامي المعقد لمسيرة الإنسان الفرد سلوكاً وتعبيراً . ولهذا فلمت أرى قصيدة الشعر - في النهاية - إلا استلهاماً باطنياً ، وكفناً وجدانياً وتجلياً لغوياً لهذا الشعر الكوني الإنساني الاجتماعي الشامل على اختلافه وتنوعه وتجده الذي لا حد له .

إنه بتعبير أصح وأبقى : الشعرى - وليس مجرد الشعر - ، الشعرى الذي نكتشفه فيما نسميه بالقوانين العلمية ، وتبينه فيما نسميه بالتحولات التاريخية ، ونستشعره فيما نسميه بالالتزام الاجتماعي والواجب الأخلاقي ، ونتذوقه فيما نسميه بالقيم الجمالية والتعبيرية والمعنوية والحسية . إنه الاتساق والانتظام والتفاعل المتفجر بين المختلف والمتنوع والمتناقض والثابت

ولعل هذا هو ما يجعل كلام الأنبياء والكهان والمنصرفة أقرب إلى الشعر ، إن لم يكن شعراً بالفعل ، وما يجعل الشعراء أقرب إلى الأنبياء وأصحاب الرسالات ، إن لم يكونوا أصحاب رسالات بالفعل . بل لعل هذا ما يجعل بعض الأنسفة العلمية والفلسفية أقرب إلى بنية الشعر وحقيقته ، إن لم تكن بنية شعرية بالفعل ، برغم ما تجسده من مفاهيم وتصورات موضوعية وعقلانية . وهذا كذلك ما يجعل للقصيدة الشعرية بالضرورة دلالة معرفية كاشفة ودلالة تفهيمية مستقبلية فاعلة في قلب بذيتها ودلالاتها الجمالية نفسها . ولهذا ، قد يكون إهداراً لقيمة الشعر ، وتقليصاً لحقيقته ، أن نقصره على واحد من هذه الدلالات الثلاث المحددة لخصوميته الشعرية . فما يزال يُستعد هذا السؤال القديم العقيم حول طبيعة الشعر : هل هو رسالة إنسانية ترفض السائد والجامد والمتخلف وتضئ السوى والوجدان وتبشر بالمختلف والجديد ، أم هو حقيقة جمالية مطلقة مغلقة قائمة بذاتها ، تماماً كذرة لينتثر الروحية الخالية من أي نافذة تطل بها على العالم أو على الناس ؟

أذكر أنني في مطلع الشباب ، كنت أتجول في حديقة تكية « من تكايا » المنصوفة ، التي كانت تتبع في حضن جبل المقطم شرق القاهرة ، وكان معي صديق شاعر . وفجرت الحديقة فينا لحظة شعرية رحنا نشارك معاً في صياغتها وكتابة أبياتها فصرأ على « تسمية » عنب في الحديقة . وكان من الطبيعي أن نفكر في نخل القصيدة في ورقة لنحتلق بها . على أننا سرعان ما ترققنا عن ذلك خيلاً من أنفسنا . قلنا : هذه القصيدة ملك للمكان لأنها أصبحت جزءاً منه ، فلنتركها هدية خالصة له . لقد اعتبرنا القصيدة شيئاً في ذاته ، نضيفه إلى شيئية الحديقة نفسها . وعندما أتذكر هذا الحدث الليرمي لمرعبت القصيدة معنا وسمعها منا أو قرأها عنا آخرون ، فما أظن أن هذه القصيدة المججورة ، قد قاومت عوامل التعرية

الطبيعية أكثر من بضعة أيام ! بل لقد تغير المكان كله بعد ذلك . ونحف الأسممت ونحف التكنولوجيا ، ونحفت المصالح العملية ، على « التكية » والحديقة وبقياء القصيدة ، وأصبحت هذه المنطقة من جبل المقطم مدينة عامرة بالسكان والمتاجر والمطاعم . ولا أدعي أن قصيدتنا قد أسهمت في تشييد هذا البناء الحضاري الجديد !

كان موقفنا من القصيدة مغرقاً - رغم رومانطيقيته - ل رؤية شديدة الشبيهة للقصيدة . وهو في تقديرى ليس بعيداً عن موقف بعض النقاد والمبدعين المعاصرين من الشعر . لهم يشاركون « كائن » في القول بلاغيات الآب والفن ، ويشاركون كرويشة في القول بخلق الآب والفن من أية دلالة اجتماعية أو أخلاقية ، ويذهبون شأن المتشدين من أصحاب الاتجاهات البنيوية إلى أن العمل الأدبي والفني ليس له من دلالة غير اقنوميته التكوينية الخالصة . حقاً ، إنهم لا يذهبون إلى حد الدعوة إلى ترك القصائد الشعرية تتفاعل وتتجاوز وحدها مع عوامل التعرية الطبيعية ! لكنهم يتعاملون مع الشعر باعتباره غاية في ذاته . ولهذا يكاد يطلب على تقييمهم الشعر الجانب التقني الخالص الذي هو صدى - بغير شك - لسيادة الطابع التكنولوجي في عصرنا الراهن .

وعلى نقض هذا الموقف ، نجد من النقاد والمبدعين ، من يكاد يقلص الشعر في رسالته ، بل يكاد يجعل من الشعر ، مجرد وثيقة اجتماعية - أخلاقية ، أو أقرب إلى الشعارات السياسية والأيدولوجية البائسة ، التي تزعم بمفاهيم خالية من أي بنية شعرية - أو التي ترفض نفسها من خارج البنية الشعرية إن وجدت .

وإذا كان الموقف الأول من الشعر يكاد يخنقه بتشيئته تشيئياً تقنياً ، فإن الموقف الثاني يفقد الشعر شعرية ، ولا يستبقى منه غير خطاب إعلامي تحريضي مسطح .

إن الشعر ليس رسالة خالصة ، وليس مجرد قيمة جمالية مطلقة ، وليس خلقاً مطلقاً من العدم بالمعنى الديني ، أو انعكاساً مرآوياً مباشراً للواقع . إنه بنية لغوية توجد توحيداً عضوياً بين الدلالة والقيمة ، بين المعرف والخيال ، بين الرؤية والرؤيا ، بين الرسالة وبنيتها الجمالية التي تنبع منها . وهو تعبير مستخلص من خبرة كونية اجتماعية ذاتية حية ، ومبدع دلالة فاعلة ، ومفجر لقيمة جمالية ، ويتجاوز دائماً واقع السائد بطلالة باطنية وأداة ملهمة مباشرة بجديد .

حقاً ، إن كل قيمة جمالية خالصة هي في حد ذاتها رسالة تنوير . وتوعية ومتمعة ، وتواصل إنساني . إلا أن هذه القيمة الجمالية نفسها ترتفع فاعليتها الجمالية نفسها بعدد أمار تتضمنه وتعمق من خبرة ودلالة اجتماعية إنسانية خاصة وعمامة ، ويمدق قدرتها التجديدية الرافضة لكل ما هو ثابت ، مستقر ، متخلف ، مبتذل ، جامد ، مفروض .

ولعل ما يقال اليوم عن أزمة الشعر الملصق ، هو تعبير عن هذين الموقفين من الشعر ، أي هو تعبير عن غلبة التوظيف التقني الخائف أو طغيان التوظيف الإيديولوجي السياسي الزايق ، وهو ما يبعد الشعر عن أسئلة الواقع ، بل يقلص إنسانيته ويكاد يقصره على نوادي الضعفاء من ناحية ، أو أجهزة السلطة من ناحية أخرى ، ويضعاف في الحالتين من منزلته عن الناس .

است أقصد مما أقول أيضاً للتطوير التقني للشعر ، أو إقامة تعارض بين الشعر والتكنولوجيا أو بين الشعر والعلم . فالقيمة ليست قضية التكنولوجيا أو قضية العلم في ذاتها ، وإنما هي قضية سياق سياسي واجتماعي وتوجه فكري ما أكثر ما يوظف التكنولوجيا والعلم ، - وهما مجد إنساني رفيع - توظيفاً سلبياً في كثير من الظواهر والمنجزات والمؤسسات والتعابير بشكل يتعارض مع

المصالح الإنسانية المادية ويطمس القيم المعنوية . واست أقصد كذلك مما أقول رفضاً للسياسة أو الإيديولوجيا في الشعر . فليس ثمة تعبير أو فعل إنساني يخلو من السياسة والإيديولوجيا ، وإنما القضية أن السياسة والإيديولوجيا تفرض فرضاً في كثير من الأحيان على الأبنية الأدبية والفنية والفكرية والعلمية والاجتماعية والاقتصادية في عصرنا ، مما يبقدها المصدق المعرف أو القيمة الجمالية الإبداعية ويجعلها مجرد أداة وظيفية آتية لهدف مصلحي عمل مباشر .

وهذا ، فإن معركة الشعر - لو صح التعبير - مع هذه التقنية الخائفة وهذه الإيديولوجية الزراعية ، تكاد أن تكون معركة عصرنا كله من أجل الخروج من أزمانه الزاهنة . ولعل هذا يقدم ليليلاً باهراً على مدى وحدة المعيار بين أزمة الحضارة وأزمة الشعر . إنها معركة واحدة مشتركة ، تخوضها حضارتنا ويخوضها شعرنا دفاعاً عن رزقة السماء وصفاتها ضد التخريب البيئي وفسد التلوث ؛ ودفاعاً عن خضرة الأرض ضد التصحر ؛ ودفاعاً عن حياة الأطفال والبشر عامة ، ضد الممارات والأوبئة ، ودفاعاً عن المضاربة نفسها وعن السلام العالمي ضد الحروب العدوانية وفسد القنابل النووية والجراثيم والكيمياء ، ودفاعاً عن القيم الروحية والأخلاقية والمعرفية ضد تسليع هذه القيم وفسد روح الابتذال والمضغ الاستهلاكي والاستغلال والتجهيل والمظلم الاجتماعي والاستبداد والاعتراق والاستعمار والصهيونية ؛ ودفاعاً عن التراث والثقافات الشعبية والقومية ، والثققة الإنسانية ضد التعصب القومي الشوفيني والعنصرية ؛ والفاشية ؛ ودفاعاً عن الديمقراطية والحرية والمقالاتية وروح النقد والإبداع والتجديد ضد انتهاكات حقوق الإنسان واستبداد التكنولوجيا الاستغلالية الخائفة بطغيان الإيديولوجيات المسلحة الجامدة وفسد سيادة التوجهات الطائفية

والتمييز العرقي واللوني والأصولية المتحصرة والنظرة الدونية للمرأة ؛ ولدعنا عن التواصل والتفاعل والتفاهم والحوار البشرى على أرض من المودة والأخوة والسلام .

إن تأكيد إنسانية الإنسان ، وجماعيتها وتجديدها إلى غير حد ، هو الرسالة الأساسية للأبدية للشعر ، وهو شعر كل رسالة إنسانية حضارية . وهكذا ، يتجاوز الشعر انهم - في عصرنا الراهن يوجه خاص - بمقدار مشاركته في تجاوز العنصرية : الإنسانية لأزمته . على أن مشاركة شعراء العالم في التصدي لهذه الهموم التي تهدد حضارتنا مشاركة معنوية بما تحققة إبداعاتهم من توعية وتغذية وجدانية وفكرية ، قد تكون - مع قيمتها الجليلة - أقل أثراً ولهاغاية من السلحية العقلية المباشرة ، من قدرة القادة السياسيين في العالم،وعندما يلتقون للتصدي لهذه الهموم . ولكن .. يا ويل العالم ، ويا ويل حضارتنا الإنسانية إذا لم يكن هؤلاء القادة السياسيين قد تحملوا شيئاً من الشعراء ، وإذا لم يصبح الشعر - أى الإبداع والتجدد - هو المائدة التي توضع عليها قضايا الخلاف ومغفلت الهموم الإنسانية ، وإذا لم يصبح الشعر - أى إنسانية الإنسان - هو لغة الحوار ومنطق تحقيق المصالح الإنسانية المختلفة المشتركة .

إن العالم يتغير اليوم تغيراً جذرياً ، وإن تصورات وصراعات ومصالح جديدة تتشكل ، وإن وعياً جديداً بضرورة الحرية والديمقراطية والاستئثار العقلية والتنمية والسلام يشق طريقه جماهيرياً وعالياً من أجل صياغة نظام دولي جديد ، يقوم على المشروعية الدولية والتكافؤ والندية بمراعاة المصالح والحقوق الإنسانية المختلفة والحرص على السلام العالمى . ومن الطبيعي أن يكون الشعر في قلب هذه التغييرات : المتطلبات والجهود . ولكن ليس بالشعر وحده تتحقق المشاركة الفاعلة ، بل بالانخراط العمل كذلك مع جماهير العالم - ملح الأرض - في

نضالاتها المختلفة لتأكيد إنسانية الإنسان وحقه في العدالة والحرية والتقدم والإبداع .

هناك بيت شعرى عربى يقول : « أنتم الناس أيتها الشعراء » . على أنه لا يعبّر إلا عن جزء صغير من حقيقتهم أكبر،هى أن الناس البسطاء الذين يحلقون بعملهم وإنتاجهم عمارة الدنيا وتجديد الحياة وصيانة القيم وتطورها ، هم الشعراء كذلك بل هم الشعراء حقاً .

إن المشاركة في هموم عصرنا والانخراط في حياة جماهيرنا ليس تقيضاً لحرية الشعر ، وليس انتقاصاً لقيم الجمال وليس إهداراً للإلتقان والإبداع في الشعر ، بل هى النهز الذى يحدد الشعر ويصعب بالفضارة والحيوية والصدق والعشق والأذى تتلاقى به رسالته الإنسانية وإبداعه الجمالية معاً .

على أن الالتزام بالهموم الإنسانية العامة لعصرنا لا معنى لإغفال الهموم الاجتماعية والوطنية والذاتية الخاصة ولعل آقف قليلا عند بعض هذه الهموم .

فبلادنا العربية التي هى جزء مما يسمى بالعالم الثالث لا تزال تعاني من التخلف والاستبداد والاستغلال والتبعية وقيود الدين وبقايا القبلية والطائفية والجمود الفكرى ، بل تعاني من احتلال مباشر لبعض أراضها .

ولهذا فقد تكون الصدارة في جدول أعمال شعوبنا العربية لهذه الهموم الخاصة قبل بعض الهموم الإنسانية العامة . عنراً ! إن هذا لا يعنى إغفال هذه الهموم العامة أو الإقلال من أهميتها . بل لحل مسعانا ونضالنا لاكتشاف إجابات عملية لهوومنا الخاصة غير مفصول عن الهموم الإنسانية العامة . فنضال الشعب الفلسطينى - مثلاً - ونضال شعوب الأمة العربية ضد التعسف والاحتلال الإسرائيلى ومن أجل إقامة دولة فلسطين المستقلة وتخريب هضبة الجولان وجنوب لبنان وتطهير منطقة الشرق

إننا نؤمن - نحن أبناء الجنوب - بأن حضارتنا الإنسانية الراهنة حضارة واحدة ، وأنها - في الجوهر - ذات مصالح مشتركة رغم ما بين العديد من شعوبها وتنظم حكمها من صراعات وخصوميات قومية وثقافية مختلفة ومستويات تنموية غير متكافئة . ونؤمن بأنه لا بد من العمل من أجل تحقيق التكافؤ بين مختلف المصالح الإنسانية ومختلف بلدان العالم وشعوبه - الكبار منها والصغار - واحترام الخصوميات القومية والثقافية ومد جسور الحوار والتفاهم بينها ، دعماً للوحدة الإنسانية الشاملة ، فلا سبيل لتحقيق ما هو عام بغير مراعاة واحترام ما هو خاص . ولا سبيل لوحدة بغير مراعاة واحترام الاختلاف .

هذه هي الرؤية الإنسانية الشعرية التي نتطلع إلى توكيدها تحقيقاً للتنمية الذاتية المبدعة لحياتنا . ونتمنى لمشاركتنا الإيجابية المبدعة في حضارتنا الانسانية الممتدة في هذه المرحلة الجديدة ونحن نطل على بدايات القرن الحادي والعشرين .
وأي البدء .. كلن الشمس .. دائماً .



الأوسط من الأسلحة النووية والجراثيم والكيميائية ، هو جزء من معركة السلام العالمي . ولهذا فإن الشاعر العربي قد يتفنى بالسلام وهو يتفنى في الوقت نفسه بالانضال الثوري من أجل الحرية والتقدم ، وهو يتفنى بالحوار والتعاون والتفتح الإنساني وهو يحمل في الوقت نفسه السلاح ضد القوى العنصرية والعنصرية الباغية التي تنصب أرضه وتقتل أطفاله ونسائه ورجاله وتستغل ثرواته وتحرمه من أن يحقق تنميته الذاتية المستقلة . وأجل هذا أن يكون شأن الإبداع الشعري في كل بلدان عالمنا الثالث . إننا نسعى لتحقيق ما هو قومي خالص حتى نكون أقدر على أن نتفاعل مع كل ما هو إنساني عام . وإننا لننتقل مع كل ما هو إنساني عام ، ولكننا حريصون على تأكيد خصوصيتنا . وليس في هذا شوائبية قومية ضيقة ، بل إنه يتر في أغلب الانتاج الفكري والأدبي والفني في العالم الثالث قضية محورية ، هي قضية الأصالة والحدثة . وهي قضية إشكالية . لأن الحدثة قد توحى أحياناً بالتبعية للغرب الذي استقلنا واستعمرنا وأجهض نسونا الحضاري ، ولأن الأصالة قد تعني الأصولية الطائفية والعنصرية والافتكاح على الماضي والتقييد بقيمه ومهامه القديمة . ولهذا لا خروج من هذه الثنائية الملتبسة بغير الإبداع . الإبداع هو الخلاص . هو جسر اللغز الذي بين الخاص والعالم ، بين قيم التراث القديم ومستجدات العصر ، بين الإنسان والواقع المتجدد ، بين الأصالة والحدثة . والإبداع هو طريق الانتاج والتجدد

المتمثل خروجاً من التبعية والتخلف . والأبداع هو الذي يتيح لنا أن نتخلص من بعمسة تلك العبارة الرجعية القديمة للشاعر كبلنج « الشرق شرق والغرب غرب وإن يلتقي » بل يتيح لنا أن نسمى إلى التخليص كلك من تلك العبارة الجديدة التي تعد استمراراً في عصرنا لعبارة كبلنج القديمة وهي « الشمال شمال والجنوب جنوب » .

قصيدتان

إلى لويس عوض

١

الكتابُ المصريُّ في جلسته مُقرَّضاً
يبحث في قنينة الحبر عن الدواء
يُودِخُ في برديّة سرٍّ انتحار الشعراءِ
وذبول الوردة الحمراء
مُحدقاً بعثمة الأرض
وبالضوء الذي ينزف في الفراغ
يكتشف الموت وسرّ الحب
في قطرة حبر
لطخت قميصه
تسكنه الكأبة
يفتصب العالم بالكتابه
يكتشف النقيض في النقيض
يموت في كامل عنفوانه
بمرض العصر
وبالكابوس

أُصِيبَ بِالْكَتَابَةِ
وَمَرَضَ الْكِتَابَةِ
وَالْأَرْقَى الْمَرْمَنَ وَالْإِحْسَاسَ بِالْمَوْتِ
وَبِالْإِجْبَاطِ وَالْتِمَاسِ
وَعِنْدَمَا اشْتَدَّ عَلَيْهِ الْمَرَضُ اللَّعِينُ
فَاضَتْ رَوْحُهُ
فُوجَّ بِالْقَدَاسَةِ

« مفهوم النص »

والاعتزال المعاصر

قليلة هي الكتب التي تعد إضافة موجبة إلى تيار متواصل في مجالها المعرفي . وأقل منها الكتب التي تنطوي — فضلاً عن الإضافة الموجبة — على قطيعة معرفية ، تفصل بين مرحلة وأخرى ، وتمايز نفسها عن الاتجاهات العقلية الاتباعية السائدة ، فتقسم علاقتها بهذه الاتجاهات ، في الوقت الذي تستأنف مسيرة الاجتهاد في مجالها المعرفي الخاص ، واصله بين طموحها وإنجازها من ناحية وتيار الاجتهاد السابق بطموحه وإنجازاته الموجبة من ناحية ثانية ، وذلك على نحو يحقق إضافة كمية وكيفية في مسار المعرفة .

منطق الاستهلاك على منطق الإنتاج ، ومن جمود النقل على حيوية العقل ، ومن روح التقليد على روح الابتداع ، ومن خنوع الإذعان على ثوب التمرد ، ومن قناعة التصديق على تلهب الشك والتساؤل ، ومن لغة الصوت الواحد على لغة الأصوات المتعددة . ويكشف المطابع القمعي لهذا النمط الثقافي من وثيقته التي تجعل منه أداة إيديولوجية تنتج وعياً زائفاً بالواقع ، وتضيق صورة وهمية عنه ، لكي تخايل هذه الصورة مستهلكي الثقافة ، بما يضمن بقاها تحت سطوة المؤسسات المعادية لأحلام هؤلاء المستهلكين .

وكتاب نصر حامد أبو زيد عن « مفهوم النص — دراسة في علوم القرآن » كتاب من هذه الكتب القليلة ، وهو إضافة كمية وكيفية ، في الحقل المعرفي لجأله ، وهو علوم القرآن . ويزيد من أهمية هذا الكتاب أنه يأتي في مرحلة يغلب فيها طابع الاتباع على الثقافة العربية (المصرية) المعاصرة ، حيث يسيطر مناخ يعادي الاجتهاد الخلاق في الفكر ، ويعارض النظر العقلاني الحر في المجالات المعرفية المتعددة . ويتسلط نمط تقاسق يشيع التسطيح والاستسهال ، ويرفع آليات التخدير والتزييف ، ويعمل من

ويقدر ما يعتمد هذا النمط الثقافي المبادئ على ماثورات التقليد والاتباع والنقل التي تمثل الجانب الثابت ، السلب ، من تراثنا ، فإنه يعادى روح العقل والابتداع والاجتهاد التي ينطوى عليها الجانب المتحول ، الموجب ، من هذا التراث ، وذلك في عملية تخيلية ترانف الايديولوجية من حيث منطقياتها التي تصل التقليد بسلامة العقيدة والاتباع بالامن في الدارين ، والنقل بالمعرفة التي لاتهدد صاحبها بنار الشك أو لهيب السؤال . وتتصاعد المخالفة الايديولوجية لهذا النمط الثقافي . ويتأكد ، حين تكتسى قناع الدين ، وذلك بالمعنى الذي يدعم به هذا القناع المصالح الاجتماعية الاقتصادية السياسية التي تخاليل النمط بسلامتها ، ويبررها ، ويعمل على ترسيخها ، منتجاً نموذجاً من « إسلام تاويلي » ، يلازم العملية الايديولوجية التي كشفت عنها القداء بقولهم : « الملك بالدين يبقى ، والدين بالملك يقوى » .

وكتاب نصر حامد ابو زيد نقيض لهذا النمط الثقافي السائد بأفئته الدينية التي تحولت إلى أفئقة للإرهاب والقمع في غير حالة . فالكتاب ينتهي إلى نمط ثقافي مضاد ، هو ما أسميه نمط العقل الإسلامي « المحدث » الذي يهدف إلى التوفير وليس الإطلام ، والذي يرتبط بأحلام العدل الاجتماعي للألفية المظلومة وليس التبرير الايديولوجي لمصالح الأقلية الظالة . هذا النمط الإسلامي من الفعل المحدث يستبدل بمنطق التقليد الاجتهاد ، وبالنقل العقل ، وبالاتباع الابتداع ، وذلك في صيغة تجعل منه نمطاً هامشياً ، في سياق الثقافة العربية المعاصرة التي يسودها العقل التقليدي النقن . ولكن هذا النمط المحدث يظل نمطاً فاعلاً يائجازاته التي تكشف عن المخاليلات الايديولوجية للنمط الثقافي السائد من ناحية . والتي تعد بأفق جديد من العقلانية التي تسهم في نقل الوعي من مستوى الضرورية إلى الحرية من ناحية ثانية ، وتؤسس بدياة جديدة في مجالاتها المعرفية من ناحية ثالثة

وزيد من أهمية هذا الكتاب ، ويؤكد ، انه ينتجه إلى دراسة « علوم القرآن » وما يرتبط بها من مفاهيم التأويل والتفسير ، وما يتصل بهذه المفاهيم من تأسيس علاقة بين النص الديني والواقع الذي صاحب إنتاجه . وبينه وأشكال الواقع الذي يصاحب عمليات استقباله . وهذا يعني أن الكتاب يتجه مباشرة — إلى ذلك المجال الذي يستند إليه الفعل التخيلي الايديولوجيا النمط الثقافي السائد في إنتاجه أفئقة دينية ، تغطي الوجه الحقيقي لمصالحه الاقتصادية السياسية التي تنطوى على الاستغلال .

وعند الصفحات الأولى ، يطرح خطاب « مفهوم النص » عياً متميزاً ، يصل معرمة المعرفة المنهجية — في دائرة علوم القرآن — بهجوم أوسع « هي مرم الثقافة والوطن بشكل عام » ، من منطلق أن الأسس والاقتراضات والأطروحات التي يطرحها الباحث ، في أي دراسة ، ليست سوى استجابة نوعية لموسم المواطن والوطن بأكثر من معنى . هذا الوعي المتميز هو الذي يؤكد — في صفحات الكتاب اللاحقة — التحدي الحضاري والاجتماعي والثقافي الذي يواجهه امتنا اليوم ، ويصوغ هذا التحدي صياغة فكرية تؤكد أن قضيتنا لم تعد حماية تراثنا من الضياع وثقافتنا من التشتت ، فالأولوية — في المرحلة التي نعيشها — هي حماية وجودنا نفسه . بعد أن أصبح التعاليف بين العدو الخارجي والقرى الرجعية المسيطرة في الداخل حقيقة بارزة ، وبعد أن أفلح العدو أركاد في اختراق الصفوف في محاولة نهائية لإحادة تشكيل ومينا بما يضمن تمييتنا الكاملة . وإن تكشف هذه الصياغة عن الدور الذي يقوم به الخطاب الديني التقليدي لخدمة هذا الهدف ، حين يفسر الدين لمصالح القوى المسيطرة المتحالفة مع أعداء الوطن والدين ، فإن هذه الصياغة تقوم بتعريف المواجهة الزائفة التي تضع « الدين » في مقابل « العلم » ، و « الخاصة »

في مقابل « العامة » ، نتؤكد معنى التخلف لا التقدم والاستغلال لا العدل . وفي الوقت نفسه ، تقوم هذه الصياغة بتعوية هؤلاء الذين كتبوا عن الإسلام « دين الاشتراكية » و « العدالة الاجتماعية » ثم عادوا ليؤكدوا — في عصر الانفتاح — أن الله جعل بعضنا فوق بعض درجات ليتخذ بعضنا بعضا سفريا ، وذلك بعد أن أخذوا يعملون في خدمة أكثر الأنظمة العربية رجعية وتحالفا مع أعداء الإسلام والمسلمين ، دون أن يحدوا غضاضة في الأخذ من أموالهم التي يطمون أنها أموال المسلمين الذين تستغلهم هذه الحكومات وتقههم باسم الدين .

إن هذه الصياغة الفكرية هي المنطق المعاصر الذي يحدد لكتاب « مفهوم النص » توجهه الديني المحدث وحرركته المنهجية العقلانية . وإذا كان هذا المنطق يتجه بالكتاب صوب « وعينا الحقيقي » ليزيح عنه حجب « الوعي الزائف » ، من حيث هو مرادف للإيديولوجيا فإن الكتاب يصل توجهه الديني وحرركته المنهجية بما يصل الحرية بالعدل ، في شبكة من العلاقات المتداخلة للفعل الاجتماعي السياسي المعقول . وإذا جعل هذا المنطق الفكري من خطاب « مفهوم النص » خطاباً مناقشاً لخطاب « السلفية » في الحاضر ، فإنه يسقط الموقف نفسه على خطابها في الماضي ، حين يضع المعنى السالب للسلفية داخل شبكة العلاقات التي تتكون منها « اتجاهات الفكر الرجعي في تيار الثقافة العربية الإسلامية » تلك التي كانت محصلة نوعي « الطبقات التي استندت إلى تأييد المخامرين العسكريين » ، التي استعادت تسلطيتها من بنية وعي « الصنكر » بكل ما يلازم هذه البنية من رفض للحوار وحركة دائمة من الأعلى إلى الأدنى .

بعبارة أخرى ، إن هذا المنطق يتحول إلى إطار مرجعي لما ينبغي أن يصل الحاضر بالماضي ، من الزاوية التي تربط الفكر الاجتماعي المعرف المعاصر الذي ينطقه « مفهوم

النص » بالمشابهاة التراثية التي تتجاوب معه ، وتتمسكه عن النفاذ التراثية التي تدعم نقائضه في الحاضر ومن هنا ، تتأكد قيمة المعتزلة فريسان « العقل » ودعاة « العدل » والتوحيد « الذين قرئوا العدل بحرية الإرادة وفي مقابل ذلك ، تتأكد القيمة السالبة التي تهبط بفرق « الأشاعرة » الذين كانوا مبررين لأقانيم النقل والتقليد والاتباع ودعاة لها في التراث .

وإذا كان انجياز خطاب « مفهوم النص » إلى « المعتزلة » في مقابل « الأشاعرة » إعلاء للعقل على النقل ، والإبداع على الاتباع في مجال المعرفة الدينية ، فإن هذا الانجياز يتجاوز المعرفة الدينية إلى مجال الفعل الاجتماعي السياسي من ناحية ، وعلاقات المعرفة العلمية وأدوات انتاجها من ناحية ثانية ، وذلك على نحو تعمل معه بنية العقل الاعتزالي وآلياته بوصفها نسفاً تحتيماً ، مضمراً ، يستند المنطق الفكري المعاصر الذي يقوم عليه « مفهوم النص » ويحركه ، أعنى الحركة التي تحاول أن تتجاوز التناقضات الم لازمة للمستويات الاقتصادية والسياسية والمعرفية للواقع الراهن ، في توسطات عقلية يمكن أن تسهم في تطوير هذا الواقع .

وصاية ، إلى الحقيقة التي هي ميذولة لمن يجتهد ، وإن
يكون له نصيب حسب اجتهاده ، لأنه مكلف بذلك . وثانى
هذه المبادئ يؤكد أن المعرفة نسبية ، لأنها معرفة
إنسانية من ناحية ، ولأنها مشروطة بأنوات إنتاج يمكن
تطويرها من ناحية ثانية . وهذا مبدأ ينطوى على معنى
التقدم الذى يضيف به اللاحق على السابق . وثالث هذه
المبادئ يبدأ من نسبية المعرفة ومن الرغبة فى تطويرها
باستخدام الشك الذى يتمكن معه العقل الإنسانى من
اكتشاف ثغرات أو نواقص قابلة للتعميم والإكمال فى
حقل المعرفة الإنسانية .

ولا شك أن التواصل مع الاعتزال يكشف عن إمكان
التوافق العقلى بين نقائض متعددة ، بتأكيد ما يمكن أن
يقوم بين جوانبها من تجاوب فى علاقات للجوارى ، أو
توسطات تصل من المتجاوب إلى الهدف دون المختلف فى
الأصل المعرفى . بهذا المعنى ، لم يجد المعتزلة — قديما —
تناقضا بين نزعتهم العقلانية ومنطلقاتهم الدينية ، فكان
المتكلم المعتزلى هو الذى يحسن من كلام الدين تصديقا
ويزن الذى يحسنه من كلام الفلسفة تأملاً ، حسب ما أشار
الجاحظ فى سياق كان يهدف إلى تحقيق الدلالة التى ينطوقها
عنوان كتاب « فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من
اتصال » . هذا المعنى نفسه هو الذى يحدد منطلق النظر
إلى التراث الدينى فى « مفهوم النص » ، وذلك بما لا
يفصل بين « الحكمة » و « الشريعة » ، أو بين « النص
القرآنى » و « علوم الحكمة » المعاصرة بكل لوازمها ،
قالدارس المعاصر فى « مفهوم النص » أشبه بالمعتزلى فى
جمعه بين ما يحسنه من كلام الدين تصديقا وما يحسنه
من علوم عصره أو حكمته تأملاً ، بل إن هذا الدارس
معتزلى معاصر بالحقيقة لا المجاز ، فأول طريقه هو أن
يصل بالتوسط « الكلامى » — بين الحكمة والشريعة —
إلى نهايته الطبيعية ، ويقام بناء عقلانيا لفهم النص
لا يتناقض مع « الوعى العلمى » أو إيجابيه ، وعصده —

- ٢ -

هذه التوسطات العقلية التى تكشف عنها مؤشرات
عديدة فى « مفهوم النص » ، ومحاجته ، تصل للمعرفة
الدينية بمكونات الوعى الاجتماعى ، وتجعل من الوعى
الاجتماعى إطارا مرجعيا لنسج من « العقلانية » التى
تؤسس شروط إنتاج المعرفة وأبواتها . هذه العقلانية —
بدورها — صورة جديدة ، معاصرة ، من العقلانية
الاعتزالية التى تبدأ من « التحسين والتكبيح العقلين » ،
حيث يبحث العقل الإنسانى عن خصائص معينة متصلة
فى الظواهر ، تجعلها قابلة للوصف بالقبح أو الحسن ، على
أساس من عل عقلية ، ذاتية ، لا تقارن هذه الظواهر
وتحدد سببا للحكم عليها . وتلازم هذه العقلانية مبادئ
معرفية أخرى متصلة فى الاعتزال . أول هذه المبادئ
يسقط معنى العدل على القدرة البشرية . اكتساب
المعرفة ، والتمكن من أنواتها ، ويصل ذلك بالممارسة
الحررة للعقل إلى الوصول إلى الحقيقة . وليس هناك معرفة
مجبوة عن الإنسان ، من منظور هذا المبدأ ، فالعقل
الإنسانى الذى هو أهل الأشياء توزعاً بين الناس لأنه
حجة الله على خلقه ، قادر على أن يصل بذاته ، دون عون أو

والمحمول — إلى « الدين عداًه » في جوهره الظاهر في ميادئه الغيبية ، أو « الدين كما أراده الله وكما يريد أن يكون » بل الدين كما عاينه الإنسان وبهيمه وطقه . إن مفهوم النص « يبدأ بداية مقاييرة ، ولكن دون أن تكون مناقضة بالكلية ، فلكتاب يجمع بين طريقتي الدلائلية للدين ويصل بينهما ، أي بين الدلالة الدينية التي يشير مدلولها إلى « الدين كما أراده الله » في نصه « المصدق » ، والدلالة الأنثروبولوجية التي يشير مدلولها إلى نص الدين كما فهمته مجموعات من المسلمين في دائرة علوم القرآن . هذا الوصل هو الذي جعل « مفهوم النص » لا يخالف المقولة نفسها التي ينطوى عليها كتاب الثابت والمحمول ، والتي نلقتها صراحة مقدمة الأب بواس نوييا للكتاب ، اعنى المقولة التي تنص على « أن الدين يتكيف بالضرورة كما أنه يتكيف بحسب الحضارة التي تحمله » ، وكما أن الدين يحاول أن يغير الإنسان فإن الإنسان بدوره يغير الدين » . إن هذه المقولة نفسها تتكرر في ملفتح « مفهوم النص » وتصبح أطروحة الأساسية . ولكن تستبدل الثقافة بالحضارة ، ويوضح الإنسان في الواقع ، فيصبح النص في حقيقته وجوهه منتجاً ثقافياً ، بمعنى أنه تشكل في الواقع والثقافة خلال فترة تزيد على العشرين عاماً ، وأن تشكل بالواقع يوازي تشكيله له ، في علاقة متعاقبة ، تشكل بها للنص حسب الواقع أولاً ، ثم عاد النص ليقوم — بعد تأويله — بتشكيل الواقع ثانياً . وإذا كان مفهوم تشكل النص بالواقع ، والإصحاح على « الواقع » ، يعنى النظرة التاريخية إلى أسباب النزول ، فإن هذا المفهوم ينفي الإيمان بوجود ميتة فيزيقية سابقة للنص ، أو الوجود الأزلي للكتابي السابق للروح المحفوظ ، ويستبدل به إيماناً اعتزالياً ، لا يختلف جذرياً عن ما قصد إليه المعتزلة عندما ادكوا خلق القرآن حتى لا يثبتوا قديمين من ناحية ، وحتى يصلوا النص بالعلم الإنساني المحدث أو المخلوق من ناحية ثانية .

في ذلك — مبدأ التحسين والتطبيق العقليين وما يلزمه أو يلزم عنه ، وغايته هي تحقيق معاني العدل التي لا تنفصل عن مدلولات التوحيد ، وهاجسه المؤرق هو الإسهام في تأسيس معرفة عقلية بالنص ، نقض إلى تأكيد الأمر بالمعروف الذي ينطوى على معاني العدل ، وأنهى عن المنكر الذي ينطوى على معاني الظلم .

من هذا المنظور ، فإن « مفهوم النص » لا يبدأ من البداية التي بدأ منها فؤاد زكريا — مثلاً — في كتابه « الصحوة الإسلامية في ميزان العقل » ، حين أكد أن تعدد التفسيرات القرآنية ، وتناقض الاتجاهات التي تستخلص منها ، والتي يزعم كل منها أنه هو الذي يعبر عن روح النص الأصلي ، كل هذا كليل يرافقنا عنا بدم جدوى هذه المحاولات ، وإنها في حقيقتها مجادلات يمكن أن تستمر إلى ما لا نهاية ، دون أن تحسم أمراً واحداً ، ففي كل يوم تثبت الأحداث أن البحث عن « الفواة للصلبة » لإسلام واحد ، أو لنص واحد ، يلزم الجميع ويفرض نفسه عليهم ، هو بحث عقيم . إن كتاب « مفهوم النص » — على العكس — يؤمن بوجود هذه « الفواة الصلبة » في النص القرآني ، ويبدأ من تقبلها والتسليم بوجودها ، ولكنه يضع هذه الفواة في علاقة مع السوابع الذي تشكل بها النص الذي ينطوى عليها ، ونماذج الواقع الذي أسهمت تأويلاته في تجلياتها النصية المتعددة . وفي الوقت نفسه ، يحاول تأكيد الوصول إلى هذه الفواة للنص بنوع من التفسير ، أو التأويل ، الذي يستكمل الشروط العلمية وليس مجرد إخضاع النص لسلهواء الإيديولوجية .

ولا يبدأ « مفهوم النص » البداية التي بدأ بها أدونيس واختتم « الثابت والمحمول » ، حين نظر إلى الدين بوصفه ظاهرة أنثروبولوجية ، أي ظاهرة إنسانية ، بشرية ، بمعنى أن أدونيس لم يكن يقصد — في « أشتاب

ويصل التوسط العقل في « مفهوم النص » بين الاعتقاد والافهم ، وذلك في الدائرة التي يغير إليها الكتاب عندما يحدثنا بأنه « لا تعارض بين تطبيق المنهج اللغوي — منهج تحليل النصوص — على القرآن وبين الإيمان بمصدره » [ص ٣١] . ففي هذه الدائرة ، تهدف حركة العقل ، اعتقاديا ، إلى إقامة الاتصال بين الحكمة والفكرية ، وإقامة اتصال مواز ، معرفيا ، بين الاسس المتدايرة للمناهج التي يمكن أن تصين — في مجموعها — على قراءة النص ، على نحو يصل بين القديم الاعترافي والجديد الحديث والمعاصر ، في شبكة من علاقات المجاورة التي تعمل في خدمة النص بمعاينة الخاصة والعامة .

هذا التوسط يضع كتاب « مفهوم النص » في موضع محدد ، ضمن المشروعات المعاصرة لقراءة التراث ، من حيث الآلية العقلية والأدوات المعرفية التي يبنى بها الكتاب ، فهو لا يسعى إلى الكشف عن « إستيمات » فوقوية الأصل في بنية الفكر أو العقل العربي ، على نحو ما نجد في كتابات محمد عابد الجابري . ولا ينفي الكتاب الصفة الدينية عن التراث كما فعل فهمي جدعان ، في « نظرية التراث » ، حين أكد أنه لا مدخل للعلوم الإلهية في دائرة التراث . ولا يحاول الكتاب أن يصور منهجا ثوريا ، يلتزم أن يكون قائما على قاعدة فكرية تعبر عن

إيديولوجية ثورية » ، بالمعنى الذي حدّده حسين مروة في « النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية » ، فمفهوم النص يرى أن الدخول في دائرة الإيديولوجية يعادل الخروج من دائرة العلم . ولا يصل الكتاب إلى أن يصف « القرآن » بأنه « خطاب لبنية أسطورية » على نحو ما نجد عند محمد أركون في « الفكر العربي » أو في « تاريخية الفكر العربي الاسلامي » . إن « مفهوم النص » يبدأ وينتهي بما يجعله في موضع معرفي أقرب إلى موضع مشروع القراءة الذي قدمه حسن حنفي ، سواء في كتابه الثلاث « من العقيدة إلى الثورة » ، بمجلداته الخمسة أو في الموجز الاصولي الذي سبقه بعنوان « التراث والتجديد » ، إن المشروع المضمن في « مفهوم النص » لا يختلف عن مشروع حسن حنفي جديرا . ومن أهم أن تكشف دراسة أخرى مفصلة عن علاقات التناص الموجبة والسالبة بين المشروعين . ولكن يبقى لمشروع « مفهوم النص » الإلماع على استبدال التاويلات للموضوعية بالتاويلات الذاتية ، وإقامة التوسطات المعرفية نفسها على اسس عقلانية أكثر منطقية ، وذلك في بناء صوري متسق يجعل من كتاب نصر أبو زيد أكثر انضباطا من كتابات أستاذه الذي يدين له « مفهوم النص » دينيا لأبد من تأكيد .

وإذا كان الانضباط العقلاني هو المسؤول — في جانب منه — عن الاستقبال الحاسي ، الثلاث ، لكتاب « مفهوم النص » ، فإن الجانب الآخر يرجع إلى التوسط الاعترافي — البارز ، الذي يجتنب — بطرائقه في رفع التناقض — قطاعات متعددة من الإخوة الأعداء ، في جبهة واحدة مستنيرة ، هي في أمس الحاجة إلى خطاب إسلامي عقلاني ومحدث ، يواجه بمواجهته الاعترافية الحاسمة وبنيتها الفكرية المتقدمة — طوفان الخطاب الديني الرسمي الذي يصوغ إيديولوجيا الاتباع والتبعية ويشيعها في آن .

هذا الوعي « العقل » الذي يصور خطاباً مناقضاً للتوجيهات الايديولوجية للمقلدين والمجددين يحدد علاقة « مفهوم النص » بأشباهه ونقائضه ، في سياق الثقافة المعاصرة . وبالمثل ، فإنه يحدد علاقته بتقاليد الاجتهاد العقلاني الحديث ، تلك التي تصل الشيخ محمد عبده في الاظهر بالشيخ أمين الخولي في الجامعة بشكرى عبيد واسطة العقد ما بين أمين الخولي (الشيخ الحديث) ونصر حامد أبو زيد (الألفدي المحدث) الذي ثقّف النقيض على يدي حسن حنفي الذي جمع في إعطافه بين عبادة حسن البنا ومعلم جان جيتون .

والمؤكد أن دراسات أمين الخولي على وجه الخصوص هي إحدى المقدمات المنطقية الأساسية لمنهج « مفهوم النص » الذي لا بد من وصله بأصوله التي يشير إليها على سبيل للتضمن أو اللزوم . لقد عالج أمين الخولي أنواع التفسير القرآني السائدة ، في أوائل الأربعينيات ، وذلك في دراسته التأسيسية التي عنوانها « التفسير : معالم حياته ، منهجه اليوم » (والتي كتبت - أصلاً - لدائرة المعارف الإسلامية حين لم يف الاصل بالمراد) . ويتوقف الخولي - في هذه الدراسة - عند مادها إلى الإمام محمد عبده ، في تفسيره لتسوية الفلاحية ، حين ذهب إلى أن التفسير الذي يجب على الناس التوجه إليه على أنه فرض كفاية هو فهم الكتاب من حيث هو بدون يرشد الناس إلى ما فيه سعادتهم في الدارين ، وذلك بالمعنى الذي يجعل الهدف الأول للمفسر هو فهم مراد القائل من القول ، وحكمة التشريع في العقائد والأخلاق والأحكام ، على الوجه الذي يجذب الأرواح ، ويسوقها إلى العمل ، يتحقق في التفسير نصف القرآن لنفسه بأنه « هدى ورحمة » .

هذا المقصد الذي يتحدث عنه الشيخ محمد عبده فرض كفاية حقا ، فيما يرى الخولي ، ولكنه ليس المقصد الأول من التفسير ، فإن قبله مقصداً سبق وغرضاً أبعد ،

وفي مواجهة هذه الإيديولوجيا التي تفصل النص عن الواقع ، وتتأدى بتطبيق نص مطلق على واقع مطلق ، يؤكد خطاب « مفهوم النص » علاقة سببية بين النص الديني والواقع ، ويحصل من هذه العلاقة أصلاً معرفياً حاسماً ، تتماثل به آلية عقلانية في تفسير الظواهر ، ومنها النص القرآني نفسه ، وذلك على نحو يتضمن منقلا بين موضوعي العلة والمطلوب ، أو السبب والنتيجة ، في مركب شارج ، يوصل بين مرحلتين لتأويل النص : مرحلة كان النص فيها معولاً لواقعه ، واستجابة لشروطه الخاصة ، ومرحلة ثانية تحول فيها النص - بعد تأويله أو تأويلاته - إلى علة أو سبب لمطلوبات ملازمة لاشكال الواقع المتغير .

وإذا يتحدد البعد المنهجي لكتاب « مفهوم النص » ، إجمالياً ، في إطار الحركة العقلانية لهذا المركب الشارج ، فإن هذا البعد يعمل الكتاب معادياً للتوجيه الإيديولوجي للتراث بكل أشكاله فالتوجيه الإيديولوجي قفز على النص ، وإلغاء لملاقات السبب والنتيجة التي تصله بواقعه وأسباب نزوله . يضاف إلى ذلك أنه يحول النص إلى بوق لايسمع منه سوى أصوات المرجهين وليس صوت النص ، ومن ثم فإنه يحول دون الوصول إلى وعي علمي (أو عقلاني) بالنص أو واقعه على السواء . ولا يخفى وضع الخطاب الديني - في هذا المجال - عن وضع الخطابات الأخرى التي تحول تأويلاتها إلى توجيهات إيديولوجية ، مهما كانت الغاية من هذه التوجيهات ، فالتوجيه يظل إيديولوجياً (وعياً زائفاً) حتى لو استخدمته قوى التغيير أو التقدم أو الثورة في نضالها ضد الفساد الاجتماعي والفكرى . والمختصر - عادة - في معركة « التوجيه الإيديولوجي » هو نمط الثقافة الجامد ، المسيطر ، لاستناده إلى تاريخ طويل من سطوة الفكر الاتباعي في انثارت نفسه .

تتشعب عنه الأغراض المختلفة وتقوم عليه المقاصد المتعددة . هذا المقصد الأسبق هو النظر في القرآن « من حيث هو كتاب العربية الأكبر وأثرها الأدبي الأعظم » ، وذلك بالمعنى الذى يجعل الدراسة الأدبية للقرآن هى ما يجب أن يقوم به الدارسون أولا ، وهاء بحق هذا الكتاب ، وتحقيقا لما وصف به لغته ، فللقرآن كتاب الفن العربى الأقدس . والدرس الأدبى له فى ذلك المستوى الفنى ، هو ما يعتد به الخولى مقصدا أولا ، يجب أن يسبق كل مقصد . ويحق بعد ذلك لكل صاحب مقصد أن يعد إلى ذلك الكتاب ، ويأخذ منه ما يشاء ، ويرجع إليه فيما أحب من تشريع ، أو اعتقاد ، أو أخلاق ، أو إصلاح اجتماعى ، أو غير ذلك . ولكن أن يتحقق شيء من هذه المقاصد على وجهه إلا من يتعد على تلك الدراسة الأدبية لكتاب العربية الأبدى ، دراسة صحيحة ، كاملة ، مفهومة له . هذه الدراسة الأدبية هى مايسميه الخولى « تفسيراً » .

ويترتب على هذه النتيجة التى انتهت إليها الخولى أن التفسير الأدبى الذى دعا إليه ينبغي — فيما يقول — أن يتناول القرآن موضوعا موضوعا ، لا قطعة قطعة (وهذا ما فعلته تلميذته وزوجها عائشة عبد الرحمن فيما بعد) . وفى الوقت نفسه ، ينبغي أن ينشئ المنهج على صنفين من الدراسة ، كما هى للخطبة الملمية فى درس النص الأدبى :

١ — دراسة ما حول القرآن (أو ما حول النص) .

٢ — دراسة القرآن (أو لدراسة النص) .

والدراسة الأولى هى التى تبدأ من « علوم القرآن » بالمعنى الذى حدده القدماء ، وتنتهى بالاجتهادات المعاصرة لما أطلق عليه المستشرقون الألمان « تاريخ القرآن » . وأشهر كتبهم فى ذلك كتاب نولدكه بالعنوان نفسه ومن الواضح أن هذه الدراسة الأولى دراسة تمهيدية لقراءة النص القرآنى نفسه ، وتفسيره ، بالمعنى الذى يجعل الدراسة الثانية مرتبة عليها ومرتبطة بها

ارتباط النتيجة المنطقية بمقدماتها ، ففهم تاريخ النص وأسباب نزوله هو الشرط الأول لفهمه وتفسيره . وهذا هو ما أدركه القدماء أنفسهم عندما جعلوا « علوم القرآن » مقدمة للتفسير . على نحو ما نجد فى أهم مؤلفاتنا من كتب هذه العلوم وأكثر مؤسسية ، وهى كتاب الإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشى « البرهان فى علوم القرآن » ، وهو أهم كتب الشافعية فى القرن الثامن للهجرة ، وكتاب الإمام جلال الدين السيوطى « الاتقان فى علوم القرآن » وهو أهم كتب الشافعية فى القرن التاسع للهجرة ، والذى يصنفه السيوطى نفسه بأنه « مقدمة للتفسير الكبير » الذى شرع فيه وأطلق عليه « جامع البحرين ومطلع البدرين الجامع لتحرير الرواية وتقدير الدرایة » .

وما يلتفت الانتباه — فى هذا المجال — أن المنهج الأدبى الذى دعا إليه الخولى لم يتح له الوقت لتقديم دراسة — أو دراسات — تطبيقية له على النص القرآنى (فيما أعلم) . لقد أهمل المكونات البلاغية للمنهج بالعودة إلى أصولها الاعترافية التى لم تفصل التفسير عن البلاغة قط ، وبدأ من الجملحة أول المعتزلة الذين كتبوا عن « البيان والتبيين » و « البلاغة والإعجاز » و « سحر البيان » ، ووصل ذلك بما تطعمه من « الأسلوبيات » التى أتت له

الاطلاع على قراءتهما في إيطاليا ، لكي يقدم تأصيله الثلاث من « فن القول » . وإذا كان المعرلم يسعفه لكي يطبق منهجه على النص القرآني فوين تلميذه شكرى عياد نهض بأول هذا المصـحـح تحت إشرافه — وقدم أطروحته الأولى بعنوان « من وصف القرآن الكريم — يوم الدين والحساب » ، مستخدماً المنهج الأدبي نفسه ، يعد أن يضعه في سياق الدراسات الأسلوبية الحديثة التي كان ريتشاردز يمهـد لآثارها — في إنجلترا — بكتابه « فلسفة البلاغة » .

ومهما يكن من أمر فإن تأصيل الخولى للمنهج الأدبي للتفسير من ناحية ، وتحديد صنفى لدراسه من ناحية ثانية ، ومزجه بين التراث البلاغى (وأهمه الاعتزالى) القديم والأسلوبية الحديثة من ناحية ثالثة ، هى النقطة التى يهـطـلـق منها كتـب نصر أبـرزيد « مفهوم النص » فى إلهامه المتكرر على أن الدراسة الأدبية هى البداية التى لا بد منها لتحقيق « وهى علمى » بالنص . وإذا كان الكتاب يهـطـلـق من هذه النقطة فإنه يضيف إليها تبريراً يتصل بطبيعة النص اللغوية ، من حيث هو رسالة ، تمثل علاقة اتصال بين مرسل ومستقبل من خلال نظام لغوى . ويتابع الكتاب — فى الوقت نفسه — الثنائية التى تميز بين ما حول النص (ما قبل التفسير) والتفسير ذاته ، فلاكتـاب نفسه دراسة لبعض مخططات « علوم القرآن » ، أو يعاربه معاصرة — مقدمة فى الأصول التى يبنى عليها التفسير . يضاف إلى ذلك أن الكتاب ، إجرائياً ، يسير على نهج الخولى الذى يلخصه شعاره « إن بداية التجديد هى قتل القديم فهماً » .

وهذا هو السبب فى أن الكتاب يأخذ مادته الأساسية من أهم ما وصلنا عن القدماء فى الموضوع ، وهما كتابا « البرهان » و« الإتيان » ؟ ويقتل هذه المادة فهما بالمعنى الأصولى القلائى ، الاعتزالى ؛ ويعيد بناهما فى منوسـطـات تصـل للقديم بالحديث ، بهدف تأكيد الأطروحة

الأساسية التى يبنى عليها الكتاب كله ، وهى جدل النص الدينى مع الواقع . وبذلك أطروحة تحولت ، إجرائياً ، إلى عمليات متتالية ، شككت الأبواب الثلاثة التى يتكون منها الكتاب بقصـولـه المتعددة ويكشف الباب الأول عن هذا الجدل من خلال دراسة مفهوم « الوحى » الذى وصف به النص نفسه ، وعلاقة هذا الوحى بالثنائى الأول للنص ، فى سياق حدّد مفاهيم « لكى والمدنى » و« للناسخ والمنسوخ » بللمنى الذى لا يفارق « أسباب النزول » . ويهتم الباب الثانى من الكتاب بآليات النص التى تتمثل فى « الإعجاز » و« المناسبة بين الآيات والسور » و« الفصوص والوشوح » و« التفسير والتأويل » ، وهى قضايا الباب وعنوانين فصوله على السواء . ويأتى الباب الثالث مركزاً على الدور الذى لعبه قطب شلغى أشعرى ، هو الغزالى ، فى التحول المفهمى الذى أكد الإتيان وثبت النظر وحقق الإيديولوجيا السائدة .

— ٤ —

هذه الخطة التى يبنى عليها « مفهوم النص » كما تصل صياغته ، منهجياً ، بأمعان الخولى لفيها تميزه بما يتميز به الخلف الذى يضيف إلى السلف ، الإضافة التى تحقق تقدماً فى المجال المعرفى الذى يقضى إليه الطرفان ، وذلك فى معنى لا تختلف دلالاته عن ما قصد إليه السيمبلى عندما أشار — فى خطبة كتابه « الإتيان » — إلى أن العلم يجر لا يدرك مداه النهائية ، وأنه يفتح لعالم بعد آخر من الأبواب مالم يتطرق إليه المتقدمون .

من هذا المنظور ، فإن الأصول المعرفية للتفسير الأدبى للقرآن ، على النحو الذى حدّد أمين الخولى ، تكتمل بوضعها فى إطار نموذج منهجى ثلاثى الأبعاد ، ترتبط بأوزيته الأولى بطم اللغة للعصر بينجزاته التى تصل بين البنوية والأسلوبية والسميوطيقا . وترتبط بأوزيته الثانية

النص ، في إرسائه ، من منظور المستويات التي تصل « أسباب النزول » بتعارضات المكي / المدني ، والناسخ / المنسوخ ، فإنه يحدد — بالمثل — آليات تشكيل النص ، في استقبله ، من منظور المستويات التي تسقط « الوحي » على « الإعجاز » ، وتصل ما بينهما والمناسبة بين الآيات والصور ، والغموض / البوضوح ، والعلم / الخاص . وكذلك يتكتم المدخل اللغوي الذي يسهم في فهم المبادئ الأصولية (المعرفية) التي يقوم عليها المنهج بتبويب .

وإذا كانت الزاوية الثانية ترتبط بنظرية القراءة المعاصرة فإن هذه النظرية — بدورها — تصل النصوص الدينية بالنصوص الأدبية في الدائرة الهرمينوطيقية العامة ، على النحو الذي يكشف — مثلاً — عن بعد جديد من أبعاد الدلالة القرآنية المتولدة ما بين عموم اللفظ وخصوص السبب . وتتصل هذه الدلالة بتفاعل النظم الدلالية الثنائية داخل النظام العام للنص ، حيث تتجاوز مجموعات من الدوال إطار الوقائع الجزئية المولدة لدلالاتها ، في مقابل مجموعات مغايرة تنطلق على هذه الوقائع دون أن تتجاوزها ، مشكلة بذلك ثنائية متقابلة ، توازي ثنائية الخاص / العام ، والثابت / المتغير ، في النصوص الإبداعية .

وإذا كانت هذه الثنائية ترتبط بالنص ، من حيث هو شفرة ، أو رسالة متعددة المستويات ، فإن هذه الشفرة أو الرسالة تكشف عن الدور الذي يقوم به « القارئ » أو المفسر ، من حيث ما يكتشفه من علاقات ، تنقل الدلالة من دائرة الضموم إلى دائرة الصوم . وتلك قدرة تمتد من ثنائية الدلالة إلى كيفية بنائها ، في ترابطها العلائقي الذي ينطوي على « المناسبة » بين الآيات والصور . هذه المناسبة قد تكون عامة أو خاصة ، وقد تكون عقلية أو حسية أو خيالية ، أو غير ذلك من أشكال العلاقات التي حدها القدماء ، والتي تحد —

بنظرية القراءة المعاصرة في علاقاتها التي تصل — في مجال الهرمينوطيقا — ما بين تفسير النص الأدبي والنص الديني والنص الثقافي بوجه علم ، في شبكة علائقية من المفاهيم التي تربط بين القارئ والمقروء في فعل القراءة ، من حيث هو حدث متعدد العلاقات والمستويات . أما الزاوية الثالثة والأخيرة فتربط بمجموعة من المفاهيم السوسيوإلغوية التي تغطي بعداً اجتماعياً ، وظيفياً . على الجوانب الإجرائية للزاويتين السابقتين للمنهج ، بالمعنى الذي يصل النص بالواقع ، ويؤكد الجدل بينهما ، ويشد المنهج كله — في توظيفه — إلى موقف اجتماعي للباحث من أشكال الصراع الدائر في عصره .

وإذا كانت الزاوية الأولى تصل « مفهوم النص » بطوم اللغة ، فإنها تفعل ذلك من منظور أن البحث عن « النص » ليس في حقيقته سوى بحث عن ماهية القرآن بوصفه نصاً لغوياً . وذلك فهم يجعل النص « حدثاً » متنبئاً ، يقوم على عناصر ستة ، تتجاوب بينها علاقاته ، وتصل بين « المرسل » و « المستقبل » على أساس من « شفرة » و « سيات » ، في هذا الحدث الذي ينطوي على « رسالة » ، لا سبيل إلى انتقالها من المرسل إلى المستقبل إلا بواسطة « اتصال ».

هذا النموذج المفهومي المأخوذ عن اللغويات البنوية ، تحديداً رومان ياكوبسون ، يتحول في التطبيق إلى عمليات إجرائية ، ينفذ معها النص القرآني « رسالة » لغوية ، هي « وحي » يهب من المرسل الذي « اسبل » إلى أن يكون موضوعاً للدرس ، ولكن يمكن التركيز على « الرسالة » ذاتها من حيث منهاها اللغوي ، ومن حيث علاقاتها بواقع هو « سيات » لهذه الرسالة . ومن حيث علاقاتها — داخل هذا الواقع — بمن تلقاها ، ابتداءً من « المستقبل الأول للنص » وهو « الرسول » صلعم ، وانتهاءً بالأبعاد العلائقية التي تتجاوب بها هذه القوائم لتحدد شروط تكون الشفرة . وإذا كان ذلك كله يحدد كليات تشكل

بدورها — احتمالات ممكنة ، على المفسر أن يحلول اكتشافها وتحديدها في كل جزء من أجزاء النص . والمؤكد أن اكتشاف علاقات الآيات والسور ليس معناه اكتشاف علاقات مستقرة ، كائنة في النص بمعزل عن القارئ أو المفسر ، وإنما معناه تأسيس علاقة بين عقل المفسر (المستقبل) من ناحية ، وشفرات النص ومكونات رسالته من ناحية ثانية . وإذا كانت هذه العلاقة متغيرة بتغير المستقبل والسياق الذي يندرج فيه فإن « المعنى » أو « الدلالة » الناتجة عن هذه العلاقة دلالة متغيرة ، لا تلق عند حدود الوقائع الأولى التي تشير إليها الآيات ، بل يمكن أن تمتد وتكون قابلة للتعبير عن ، أو الإشارة إلى ، وقائع شبيهة ، في سياقات الاستقبال التي تختلف فيما بينها ، متممة تختلف في مجموعها عن سياقات الإرسال . وإذا يصل هذا الفهم بين دلالة النص والافتقار العقل للثقاف لعصر الجيل الأول من المسلمين فإنه يؤكد فاعلية المستقبلين الذين يعيشون في أفق عقل مغاير .

ولكن ما المعيار الذي يحدد سلامة التفسير ، والذي يمايز على المستوى القيمي بين الفق لاجع وافق آخر نال له ؟ إن المعيار مزدوج ، في هذا المجال . يرتك — في جانب منه — إلى الأساليب المعاصرة ، حيث مفهوم القارئ الممتاز ، المأخوذ من ريفاتير على وجه الخصوص . ويرتد — في جانبه الآخر — إلى الهرمينوطيقا الهرمينوطيقية ونظريات الاستقبال عند ياكوبس وأيزر وأمثالهما ، حيث مفهوم الافتق للثقاف العقل لاستقبال النص . إن القارئ الممتاز هو القارئ الذي لا يتوقف عند المستوى السطحي ، بل يضي إلى مستوى دلالي أعمق ، ما ظل متمكنا من القوانين التي تساعد في تحليل النص تحليلًا لغويًا ، إلى أن يصل إلى قرارة العمق ، حيث المستوى الذي يتكشف عن اجتهاد العلماء (القراء الممتازين) وهو الذي يغلب عليه إطلاق التأويل ، أو صرف اللفظ إلى مايلو إليه . ويقدر ما يترك هذا القارئ

الممتاز انطلاقته من افتق ثقاف يفرض نفسه عليه فإنه يتجاوز مزالق هذا الافتق بالاستغراق شبه التام في النص ، وذلك في حال من « الاتصاف » بينه والنص ، بما يصل الهرمينوطيقا الفهرمينوطيقية ببعض المقولات التراثية التي أوضحها الزركشي عندما أشار إلى ضرورة إزالة كل أنواع الحجب عن قلب المفسر ليصبح هذا القلب متوحدًا ، متكشفًا ، في حضرة النص . هذا الاستغراق — وسوف أعود إليه في الفقرة اللاحقة — هو الشرط الأول للوصول إلى « الموضوعية الثقافية » التي تتحقق بتحرر القارئ استخدام كل طرائق التحليل وأدواته لاكتشاف دلالة النص . كما تتحقق من خلال استغراق المؤول في أعماق النص استغراقًا يسبر أغواره ،

هذه الموضوعية الثقافية — مهما كانت نظريتنا إليها — لا تعني أحادية الدلالة جمال من الأحوال ، ولا تعني ثباتها المطلق ، بل تعني إمكان تعدد الدلالة بتعدد افتق القراءة ، ومن ثم اتصاف التفسير . أو التأويل ، بالنسبية الموهنة بالزمان والمكان لا الموضوعية المطلقة . والمسافة جد قريبة بين الافتق للثقاف للقراءة بهذا المعنى، والوظيفية الاجتماعية التي تصل التفسير بصراع المصالح الاجتماعية الاقتصادية في عصر المفسر ، هذا الصراع الذي يفرض نفسه بأكثر من وسيلة ، مباشرة أو غير مباشرة ، واعية أو غير واعية ، في بعد متميز ، يكشف عن الزاوية الأخيرة من النموذج المنهجي التي تتمصل بسوسينولجيا التأويل .

وتتكشف تسمية الموضوعية الثقافية — من هذه الزاوية الأخيرة — عن العلة التي تجعل من اختلاف « التأويل » نتيجة للشتاق والتعدد الإيديولوجي وليس سببًا له . ولكن إذا كانت الموضوعية تتحقق بتحرر القارئ استخدام كل طرائق التحليل وأدواته لاكتشاف دلالات النص ، من خلال استغراقه به ، فإن حرية القارئ في اكتشاف جوانب من النص لم تتكشف قبل ذلك

مكفولة له ، مبلصة ، ما ظلت هذه الحرية متجاوبة مع ألق مصالح الأمة . إذن الخلاف في التفسير أو التأويل يظل أمراً يقع داخل منطقة الاجتهاد ، ولكن ما يقيم الترتاب القيمي في هذه المنطقة هو الوظيفة الاجتماعية للتأويل . وإذا كان الفقهاء القدماء وضعوا أمام أعينهم مبدأ « رعاية مصالح الأمة » فإن على القارئ الحديث أن يفهم هذا المبدأ فهما اجتماعياً ، فإذا كانت مصالح الأمة تعنى مصالح الأغلبية لا مصالح الأقلية ، فإن اجتهاد الثارئ الذي يراعى هذه المصالح هو الجدير بالقبول ، في مقابل الاجتهاد الذى تسلط عنه القيمة ، والجدير بالرفض في حالة تعارضه مع هذه المصالح ، والذي لا بد أن يكون موارثاً للمخاض الوحي وأهداف الشريعة التى لا تعرف سوى العدل .

وتلك نتيجة تؤول إلى إعادة النظر في مفهوم « الإجماع » ، ففي عصرنا الذى يخضع فيه الفكر الدينى لأهواء الحكام في غير حالة ، ويرعى مصالح الطبقات المستقلة المسيطرة في كثير من الأحوال ، يتعين إعادة النظر في معنى « الإجماع » وفصله عن « أهل الحل والعقد » الذين يتحولون إلى أدوات إيديولوجية للدولة ، أو برامج مقررة في أجهزة الإعلام ، ليمثلوا مصالح الطبقات المسيطرة . إذن الإجماع الذى يجب أن يعتد به في قرارة النصوص الدينية هو الذى يجب أن يستند إلى مناخ ديمقراطى شعبى حقيقى ، ويكون معياره مدى تعبيره عن الاغلبية التى تتطابق مصالحها و « مصالح الأمة » بمعانيها الاجتماعية والسياسية التى تقرن للعدل بالحرية .

هذا البعد الاجتماعى السياسى للمنهج هو الذى يجعل « مفهوم النص » يتعامل مع « أسباب القول » بوصفها السياق الاجتماعى لكليات القرآنية . وهو البعد الذى يكشف عن ما تحت الغطاء الإيديولوجى لكرامية التأويل في الفكر الدينى الرسمي ، وذلك من خلال المخيلة التى يصدر بها هذا الفكر كل الاتجاهات المعارضة له ، نيتياً ،

ووضعها في سلة « الذين في قلوبهم زيغ فيبتغون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة » . وتلك مصادرة تتجارب مع الخطاب السياسى المبطر ، الموازى ، الذى يصمم كل تحركات المعارضة أو الاحتجاج على قرارات السلطة التنفيذية بأنها تحركات تستهدف إثارة الفتنة . وهذا البعد نفسه — مرة ثالثة — هو الذى يكشف المخيلة الإيديولوجية التى تمكن وراء نظرية أهل السنة إلى التترغيب بوصفه حركة مختصرة نحو الأسوأ ، تخبيلاً بعصر ذهبي مطلق ، هو صورة مؤولة لأحلام فقهاء السلطان وأيس فقهاء الأمة .

وقدر ما يكشف هذا البعد الاجتماعى للمنهج ، في زاوية الثالثة ، عن مواقف مؤلف « مفهوم النص » ، فإنه يؤكد هذا الموقف عندما يصل ثنائية العسامة / الخاصة بأصلها الطبقي ، ويكتشف عن مخالفتها التى تطوى على التهورين من قدرة الإنسان وطاقته على اكتشاف قوانين الطبيعة والواقع ، وذلك لكي تظل هذه القدرة رهينة إرادة عليا ، هي إرادة الخاصة الذين يتحولون إلى المعركة حدسا ، أو تميزا ، أو ميراثا . وذلك تأويل لا يختلف عن التأويل بجنة الآخرة للمحرومين من جنة الدنيا ، أو تحويل النص القرآنى إلى سرقمل يحتاج إلى جهد خارق ، يتجاوز الطلل الإنسانى ، كي تفتتح مقابلة ويكشف عن كنوزه للموعودين بها .

هذا البعد الاجتماعى — في النهاية — هو الذى يوكل إلى الأشاعرة الدور الإيديولوجى الذى ثبت تعزيف كليات التأويل في خدمة الطبقات المستقلة . ولكن الغزالي — بوجه خاص — هو الذى وصل بهذا الفكر (الأضرى) إلى ألقه الملق ، فكان نموذجا للفتية الذى يعمل في خدمة السلطان ، ونموذجا للمعتسلف (المعادى للفلسفة) الذى يبرسم صورة لعالم ألداه المال المسخرون في خدمة الملوك لإقامة ملك الدنيا ، ووسطه « أهل الدنيا » المسخرون لخدمة « أهل الآخرة » . ويظل هؤلاء جميعا الملوك الذين هم الملوك الذى ينطقه التزييف الطبقي لتأويل الآية

لا شك أن ما حققه كتاب « مفهوم النص » من إنجاز على مستوى كشف الأيديولوجيا التأويلية ، وتأسيس العلم العقلاني المواجه لها ، في مجال علوم القرآن ، أمر يجعل من الكتاب حدثاً ثقافياً يستحق كل تقدير واحتراف . ولكن التقدير كاحتراف لا يفرض فعلاً عقلانياً مكتسباً إلا بمساعلة الكتاب مساعلة نقدية فيما حققه وما أشار إليه وملاحم حوله ومالم يحققه على السواء . وأول ما يستوجب المساعلة في هذا المجال هو العنوان الأساس للكتاب نفسه ، أعني « مفهوم النص » ، فالكتاب لا يقدم مفهوماً للنص إلا على سبيل التضمن أو اللزوم ، أو على مستوى الغياب وليس الحضور ، إذا استخضنا الرطان البنوي الذي يحوم حوله للدخول للفكر للكتاب . أعني أن ما ينطوي عليه الكتاب أو يشير إليه من إطار مرجعي ، يحدد معنى للنص أو مفهومها له ، يتم استنتاجه برد علاقات النص الحاضرة في الكتاب على موازياتها الغائبة عنه ، أو متابعة بعض إشارات الكتاب أو تعليقاته إلى ما يترتب عليها أو ما تترتب عليه ، ضمناً أو لزوماً وليس صدراً ، إذ ليس لدينا شيء ملموس ، مفهّر ، نشير إليه على أنه « مفهوم النص » في مجمل الكتاب ، لا من منظور الفكر المخالف للكتاب بكل أشكاله ، ولا من منظور الكتاب بكل أبوابه .

وأحسب أن تقديم « مفهوم » للنص لم يكن غاية الكتاب الأولى ، فالكتاب يظل — في المحل الأول ، وعلى سبيل التقليل — قراءة جديدة للمادة التي يمتوى عليها كتابا الإتيان للسويدي والمبراهنة للزركشي في علوم القرآن ، وذلك بقصد أن يثبت الكتاب أطروحة المركزية ، من خلال وضع المادة القديمة لطوطم القرآن تحت عدسات القراءة المعاصرة . هذه الأطروحة التي تقوم على إثبات الكيفية التي وقعت بها المناقلة السببية بين القرآن والواقع وانقضت دراسة معنى الوحي وعلاقته بالمرسل الأول الذي تلقاه وخصائص المدني والمكي وأسباب النزول والناسخ

نحن قسمنا بينهم معيشتهم في الحياة الدنيا ورفعنا بعضهم فوق بعض درجات ليتخذ بعضهم بعضاً سخرياً .. (الزخرف / ٢٢) .

ومن هذا المنظور ، يختم كتاب « مفهوم النص » بتقرير مألوفه فكر الغزالي من شيوخ في الأجيال التالية . ويرجع ذلك إلى ثنائية هذا الفكر الذي يقدم للعلماء وسيلة الخلاص بسلك طريق الآخرة ، ويقدم للطبقات للسيطرة إيديولوجيا الفكر الأشعري الذي يمكنهم من السيطرة على الحياة الدنيا . وبك ثنائية كانت — ولا تزال — تتجلبب والواقع الاجتماعي السياسي للعالم الإسلامي الذي أضحت الاستعمار إلى إيديولوجيا استقلاله وبنى عليها . وينتهي الكتاب خطابه بما ابتدأ به من إدانة ما أسماه « التفسير الرجعي للإسلام » أو « الاتجاهات الرجعية المسيطرة » في مجالات الفكر الديني ، يكشف القناع عن المسكوت عنه في خطابها . ويوازي ذلك ، تأكيد ضرورة « الوعي العلمي بالقرآن » من حيث هو قرين « الموضوعية الثقافية » ، بوصفها الشرط اللازم لإنتاج قراءة للنص ، تحقق مصالح الأمة وأحلامها المشروعة المعاملة .

والمفهوم... الخ ، أى ما يقع فى منطقة ما قبل النص ، أو ما يمكن تسميته دراسة أدوات فهم القرآن ، أو علوم الأداة التى تعين على فهم النص وليس تقديم مفهوم للنص ، بالمعنى النظرى الذى يشير إليه مصطلح « المفهوم » . بعبارة أخرى . إن الدراسة دلخلة فى آليات القراءة التطبيقية وأيس أصول القراءة النظرية ، على نحو لا يجعل من الكتاب دراسة موضوعها « مفهوم » النص بل كيفية « فهم » طائفة من أهل السلف للنص ، من خلال مجموعة من الأدوات التى أصلوها واستخدموها فى أن . ولفرق بين أن تكون « أدوات الفهم » موضوعاً للدرس وأن يكون « المفهوم » نفسه هو الموضوع .

هذا الفرق يلفتنا إلى مجموعة من الأسئلة التى لا يمكن الفارئ للكتاب سوى أن يطرحها على نفسه ، أثناء القراءة وبعدها على السواء . وأول هذه الأسئلة يرتبط بما يطرحه الكتاب على قارئه ، فى التمهيد الخاص بالخطاب الدينى والمنهج العلمى ، حجب يسأل — فى جحيدة وإخلاص — ما الإسلام ؟ والسؤال ، هنا ، ملتبس ، لا يشير إلى « الإسلام » من حيث هو « نص أول » إلهى — إذا استخدمنا مصطلح محمد أركون وأدونيس — أو الإسلام من حيث هو « نصوص ثوان » بشرية ، يتم إنتاجها من النص الأول . هذا الالتباس ليس هناك ما يحسمه على نحو صارم فى الكتاب ، فإداة التعريف التى تتبع « الإسلام » تظل حائمة فى سياق من المتناظرة المتداخلة بين النص الأول والنصوص الثوانى .

هذا السؤال نفسه يجعلنا نطرح سؤالاً آخر حول دلالة « النص » فى عنوان الكتاب ومقتته ، فليس هناك ما يصل دال « النص » بمدلول محمد ، على نحو يقع لنا أن نتساؤل معه : هل يشير دال النص إلى القرآن ؟ أم إلى دائرته أوسع ، تشمل القرآن والحديث ؟ لم انتها تتسع أكثر فأكثر لتشمل تأويل كليهما فى نسق كامل يغير مزلقنا

للنص ؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل أى نص نشير : « السننى » أم « الاعتزالى » أم « الشيعى » أم « الخارجى » أم غير ذلك من نصوص ؟

قد يساعد فى الإجابة عن السؤال الآخر — دون أن يحسمها — أن نلاحظ أن الكتاب دراسة لمعطيات يحتوى عليها كتابان فى علوم القرآن ، لضافعين من أهل السنة ، هما الزبكى والسيوطى ، وذلك أمر جعل الكتاب متجها إلى أهل السنة بالدرجة الأولى ، ومن منطلق وعى يتجه إلى الفكر المهيمن ليقوم بنقده وكشف القنمات الأيديولوجية . هذه الملاحظة تقسم فئة النصوص غير السننية لعلوم القرآن ، وتفسر تحول الكتاب إلى تعقيب على أهل السنة فى غير حالة . ولكن الملاحظة نفسها تولد أسئلة أخرى : هن « أهل السنة » الذين يتحولون إلى كتلة مضاء لحفيدة الصفة : وعن الجدل الذى لم يتوقف بين نسق الفكر المهيمن والانساق الهاشمية التى لم تكف عن مواجهته ! وعن تحولات الزمان وعلاقات المكان التى تقايل معها النسق السننى ، فتحول من الإلحامية إلى التصيدية . مؤكداً أننا — فى هذا المجال — لمام ثنائية انديه بثنائية الثابت والمتحول . هذه الثنائية تتطوى عليها الانساق السننية ،

وتتوسى عليها - في الوقت نفسه - علاقة الانساق السنية بغيرها من الانساق الأخرى (الاعتزالية ، الشعبية ، الخارجية .. الخ) . وما كنا ننتظره من الكتاب هو أن يكشف لنا عن الجدل الذي تقوم عليه هذه الثنائية . في داخل النسق السني لعلم القرآن ، وفي علاقة هذا النسق بغيره ، وكيف تحوالت صفة هذا الجدل من « الجدلية » إلى « تصادية » أدت إلى القمع الذي تغلب به الثابت على المتحول داخل النسق نفسه ، وخارجيه على السواء ، وقضى على كل محاولة عقلانية للاجتهاد أو الابتداع .

قد نقول إن كتاب « مفهوم النص » يستخدم « الجدل » في مجال آخر ، هو مجال الأطروحة الأساسية عن « جدل النص والواقع » . ولكن هذا الاستخدام يثير السؤال من الكيفية التي تتناول « الجدل » تتأولا مجانيا ، تخلفيا في هذا المجال ، فعنناه - في الكتاب من علاقة بين النص والواقع لا يدخل في باب الجدل (الديالكتيك) بل يدخل في باب مناقلة السبب والنتيجة . أو الطة والمعلول . اعني أن كون القرآن تشكلا بواقعه أولا ، ثم عاد ليسهم - مؤولا - في تشكيل الواقع ، لا يدخل في باب « الجدل » من حيث هو ولا على سبيل المساعدة والمجاز . وهل حقا وجد « جدل » بين النص والواقع أم « استجابة » من النص إلى الواقع ؟ وهل وجد حقا « جدل » بين النص والواقع في حالة عوبة النص لتشكيل الثقافة ، أم وجد « تأويل » للنص كي يفرس المؤول - بسطوة النص المؤول - معنى يعينه على الواقع ؟ إن الجدل حركة تتجاوز طرفيها المتناقضين (النص / الواقع ؟) في مركب ثالث ، وهو تحول من تعريف إلى آخر ، فيما ذهب إليه هيجل . ونحن لسنا إزاء مركب ثالث في حالة علاقة النص بالواقع . أو حتى انتقال من تعريف إلى آخر بل إزاء مناقلة الطة والمعلول ، على مستوى « الاستجابة » في التأويل غير

البشرى ، أو على مستوى « التأويل » في الاستخدام البشرى .

وإذا أضفنا إلى ذلك أن الكتاب يتحاز انحيازاً واضحاً إلى المعتزلة ، في تعليقه على أهل السنة ، ويضع المعتزلة في بنية تراتب تكشف عن « رجعية » النسق السني ، فإن هذا الانحياز نفسه يؤكد سؤالا آخر عن المعتزلة الذين يتجولون خارج الزمان والمكان في الكتاب ، وبعبارة من أنفلاك « الواقع » التي يسعى الكتاب إلى أن يشدنا إليها في كل الأحوال . هل يرجع الأمر في ذلك إلى أن مؤلف الكتاب له دراسة قيمة ، سابقة ، عن المعتزلة ، بعنوان « الاتجاه العقلي في التفسير » فأتى أن يترك الاعتزال مجسداً ، على سبيل الإحالة إلى نص سابق مسكوت عنه ؟ ولكن إذا تركنا تعدد طوائف المعتزلة - في واقعها المتعدد - لأهل السنة ، فعلاذ عن الطوائف المعارضة ، المفاوية ، الهامشية ، بل عن هؤلاء الذين كانوا ينطلقون من خارج دائرة التسليم بالنص الأول نفسه ؟

العلمي هو الكفيل بتحقيق الدراسة الأدبية وليس العكس .

ولا أريد أن أتوقف عند « الوعي العلمي » طويلا ، فهو صياغة اعتزالية معاصرة ، كما أشرت من قبل ، تنطلق من مناقلة قانون العلوية أو السببية بالوازع المنطقية ، ودمج هذا القانون في سياق عقلاني يصل معاني العدل بالترجيح من منظور اجتماعي ، لايفك عن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في سياقاتهما المصرية . ولكن مايلت النظر ، هنا ، هو علاقة هذا الوعي العلمي بالإيديولوجيا . إنه يظل نقيضا لها طوال صفحات الكتاب ، تماما كما يناقض الوعي الصحيح الوعي الزائف . ولكن هذا التناقض الحاسم يهتز ، حين يحدد الكتاب معيار « الموضوعية العلمية » ، أو « الموضوعية الثقافية » ، في التفسير أو التأويل ، فيؤكد نسبيتها وذلك أمر مقبول ، غير أنه يجر هذه النسبية إلى منطقة إنشائية ، غائبة ، مراوغة ، عندما يتحدث عن « استفراق » القارئ في النص ، دون أن يوضح المستويات المعقدة لعلاقة الذات بالموضوع في هذا الاستفراق ، وسياقات التماس التي تندرج فيها كل من الذات والموضوع على السواء ، وذلك بالمعنى الذي يحرك تداعيل الأساق في « الاستفراق » إلى لغة علمية وليست إيديولوجية : أو يدرك الوحدة بين الذات والموضوع ، ومن ثم مواقف الباحث من بحثه ، حيث الذات هي بعض الموضوع ، والموضوع هو بعض الذات ، في مركب الوحدة الكلية بين الذات والموضوع في مستوياتها الجدلية المعقدة التي لا بد من تحديدها ، بمسألة أخرى ، ليس الفكر السنوي (الموضوع) هو جزء من مكونات لوعي الباحث (الذات) بحكم المربي والتعليم والنسق الثقافي المهيمن الذي لا يترك لوعي الباحث حتى في حالة نقده له ؟ وإذا تركنا الباحث إلى القارئ وعلاقته بالموضوع المقروء ، فما الذي يترتب من القراءات السابقة في قراءته المقروء نفسه ؟ وما المناطق المتداخلة بينه وهذا المقروء ذات ؟ وهل

■

أحسب أن هذا السؤال الأخير يكشف عن طبيعة النظرة المركزية التي ينطوى عليها الكتاب ، أعني أن الآليات العقلية التي ينبت بها الكتاب تقوم على منطق مضمن مؤداه أن كل شيء لابد أن يكون له مركز ، واحد ، كانه الحلة الأولى ، المطفة ، التي تحجب وجود ماعداه ، بل التي لاوجود لأي علة سواها ، والتي لا تنقسم على نفسها أو تتصارع في ذاتها ، أو مع غيرها الذي لابد أن يكون له حضور معهما كان حجمه الحقيقي أو المؤكل . هذا المنطق من التفكير يجعل من الحضور السنوي في الكتاب حضورا ميتافيزيقيا ، يخل بمرير استخدام مصطلح « الجدل » الذي ينسرب في الكتاب نغمة متكررة الرجوع ، وذلك بالمعنى الذي يجعل الطرف الثاني الذي يتجادل معه الفكر السنوي ، أو يتصارع ، أو يتكامل ، غائبا ، ساقطا في نفس الهوة الإيديولوجية التي أسقطه فيها الفكر السنوي نفسه . وكأنا أقول إن نقد النسق السنوي يتحول لاشعوريا - إلى مرآة ينعكس عليها هذا النسق فلا يرى هو ، ولا يرى معه ، سوى مجتلاه ، مع أن مواجهته الحقيقية ينبغي أن تكون بتحويل نقيضه الهامشي إلى ما يشبه الدرع الذي واجه به برسيوس حضور الميديوزا .

وما دمت أتحدث عن المواجهة ولربما فيجب أن نذكر ما يطلق عليه الكتاب « الوعي العلمي » . إن الكتاب يذكر لنا صراحة : « إن البحث عن مفهوم للنص ... بحث عن البعد الذي يمكن أن يساعدنا في الاقتراب من صياغة الوعي العلمي بهذا التراث » (ص ١٢) . ويكرر الكتاب : « إن الدراسة الأدبية - بمحورها مفهوم النص - هي الكفيلة بتحقيق وعي علمي » (ص ١٣) . وهنا ، لا يملك القارئ سوى أن يسأل : ليس هذا قلبا للأموير ووضعنا للبرية أمام الحصان ؟ إن « الوعي العلمي » هو المنظومة الحتمية ، الأساس للحرث ، الذي تنطلق منه لتقرب من مفهوم النص . وبالأقد نفسه ، فإن الوعي

يستطيع هذا القارئ أن يقرأ خارج الاتفاق التلقائي الذي يعيش ؟ وإلى أي مدى يمكن للمقروء أن ينقريه خارج هذا الاتفاق الخاص بنتاجه ؟

إن دلالة « الاستغراق » تتجرف إلى الإيديولوجيا إلى غيبة إجابة عن هذا كله ، فيفترق النص ، أو يشعب حضوره ، ولا نرى سوى « القارئ الممتاز » (وقد وجد بعض ناقدتي ويلاتير في هذا المفهوم شبهة خضوية طبقية غير ديمقراطية) الذي يستند إلى مناخ ديمقراطي شعبي حقيقي في عصره ، والذي لا بد أن يجد في النص - السابق الوجود - ما يستجيب إلى مصالح الأمة - في عصرها اللاحق الوجود .

إن كتاب « مفهوم النص » يؤكد في أحد سياقاته ، أن النص القرآني هو نص الإسلام ، وهو أمر يترتب عليه أن الهدف الثاني من الكتاب هو محاولة تحديد « مفهوم موضوعي للإسلام » ، مفهوم « يتجاوز الطروح الأيديولوجية من القوى الاجتماعية والسياسية المختلفة في الواقع العربي الإسلامي » . (ص ٢٢) . ورغم تحديد المرء لهذا الهدف الجميل الذي يحلم به المشروع الكلي الذي ينطوي عليه الكتاب ويشير إلى الرغبة في تحقيقه مستقبلا ، فإن المرء لا يملك سوى التساؤل عن الكيفية التي يمكن أن يتحقق بها هذا الهدف الذي يمثل الكتاب خطوة لتحقيقه . وهل يمكن أن تتوقع حضور « النص القرآني » بعيدا عن النصوص الثانوية التي أعادت إنتاجه تأويلا وتفسيريا ، ومنعزلا عنها ، في وهي أي مستقبل محاصر له ؟ وهل يمكن ، حقا ، أن نحدد « المفهوم الموضوعي للإسلام » بعيدا عن علاقات التناص المعقدة ، في شبكة لا ينفك فيها النص تأويلاته ، ولا تقهر معها أن نواجهه من درجة الصفر ؟ إن أي مفهوم موضوعي للإسلام لا يمكن « أن يتجاوز » الطروح الإيديولوجية التي دتمتها القوى الاجتماعية والسياسية المختلفة من

هذا المنظور ، خصوصا حين نضع في اعتبارنا أن حال وجود النص لا ينفصل عن من يستقبله ، وأن القارئ هو بعض وجود النص ومضمونه ، لأن هذا القارئ (أو المفسر أو المؤول) - فضلا عن أنه بعض وجود النص - يظل مطلقا في تسيج من علاقات التناص التي تصله ، حتما ، بكل الطروح الإيديولوجية السابقة على مواجهته للنص ، والمنسوبة في الحضور الآن لهذه المواجهة ، لأنها جزء من مكونات لأوعي هذا القارئ - على الأقل - بهذا النص . والمعضلة الحقيقية في تحقيق « المفهوم الموضوعي للإسلام » تتمثل في مواجهة ذلك ، تحديدا ، والبدء منه .

وإذا تأملنا هذه المعضلة من منظور « الوعي العلمي » الذي يلح الكتاب على تكراره ، واجهتنا الشدية الصادة التي ينفصل بها « العلم » عن « الإيديولوجيا » ، كما ينفصل الأبيض الناصع من الأسود الساطع . ولكن ماذا إذا لم يتبين الخيط الأبيض من الأسود على هذا النحو ؟ وماذا عن الفارق بين مفهوم « العلم » نفسه في العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية - الاجتماعية ؟ وماذا عن الوحدة الكلية التي تربط بين ذات الباحث وموضوع بحثه



والبوضوح ، والعلم والخاص ، والتفسير والتأويل ، حق لنا أن نسأل عن معنى « الآليات » : أهو الخصائص التي يقوم بها النص ؟ أم التقنيات التي تعين على فهمه ؟ أم هو الانتساق معنا ، في الدلالة التي تتلخص فيها الخاصية (الفهمي / الوضوح ، العلم / الخاص) بالتقنية التي تعين على الفهم (التفسير والتأويل) ؟ وما الفرق بين هذه التقنيات أو الخصائص وبين تقنيات الحكم / الحكمي ، والناسخ / المنسوخ التي لم تندرج تحت عنوان الآليات ؟

وإذا استقننا البنية المتكررة للبابين الأول والثاني من الكتاب على الثلاث وأجهتا السؤال عن مفارقة البنية في الباب الثالث الذي هو بناء مخالف كل المخالفة ؟ هل نحن - في هذا الباب - إزاء بحث عن الغزالي أضيف إلى الكتاب من خارجه ، دون أن يتشكل - عضويًا - من أطراف بنائه ؟ وإهم من ذلك لماذا انتقلنا من رصد الظاهرة الجماعية التي تعكس وأقاما إلى فرد صار نمطه مهمتها على الفكر الديني ؟ وعندئذ يأتي السؤال الأخير : أهو نسق الغزالي ، وهذه ، لم نسق المؤسسات الأوسع التي انتسب إليها الغزالي في علاقتها بالتاريخ ؟ ألم يكن الأقرب إلى « الوعي العلمي » أن نتركه السؤال : « لماذا هيمن فكر الغزالي على الخطاب المسيطر هيمنة تامة ؟ إلى السؤال : « لماذا تغلب الخطاب الإسلامي التقليدي على سائر أنواع الخطاب الاجتماعي » ؟

إن الأسئلة السابقة ، وغيرها من الضمير أو المسكوت عنه ، تنطلق كلها من منطق الإيمان بأهمية كتاب « مفهوم النص » ، والأمل في أن يصل المشروع الذي يرمي إليه الكتاب على سبيل التضامن أو الالتزام إلى أقصى درجات تكامله واكتماله ، فهي أسئلة مبعثها أن الإنجاز القيم الذي حققه الكتاب يشي بإتقان أكثر وعدا ، فحين إزاء كتاب يشهدنا إعجابنا بما تحقق منه إلى ما يمكن أن يتحقق به .

في العلوم الإنسانية والاجتماعية تمايز بين هذه العلوم - معرفيا ، والعلوم الطبيعية ؟ هل نقول « الوعي العلمي » بالنسبية ، بالقدح الذي ربحنا به « الموضوعية العلمية » إلى « الموضوعية الثقافية الموهوبة بالزمان والمكان لا الموضوعية المطلقة » (ص ٢٧١) . ولكن ما مدى النسبية ؟ في هذه الموضوعية الأخيرة ؟ وهل تخرج منها الإيديولوجيا أم تدخل فيها بمقدار نسبيتها ؟ وكيف نقوم بمعايرتها والتأكد من علميتها (النسبية) ؟ هل يكفي أن يكون الإطار المرجعي ، هنا ، هو التعبير عن مصلحة الأغلبية التي تمثل مصالح الأمة ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فكيف نسقط البعد الاجتماعي لمصلحة الأمة على البعد المعرفي للوعي الذي يصوغ هذه المصلحة ، دون أن تقع في الإيديولوجيا ؟ إن الإجابة أعقد من أن يطحا تكرار مصطلح « الوعي العلمي » دون أن يستدل إلى « علم » محدد ، بالمعنى الذي تنطوي عليه العلوم الاجتماعية - الإنسانية المعاصرة .

وإذا تسامنا ، أخيرا ، كيف ينمكس « الوعي العلمي » ، من زوايته المنطقية ، على بنية أبواب الكتاب ، وأجهتا سؤال عن استنفاد الباب الأول للثلاثية التي انطوت عليها مناقلة قانون العلنية ، من منظور تشكل النص بواقعه ثم عهده لتشكيل هذا الواقع . وإذا تركنا معنى الواقع في تاريخيته إلى الثلاثية العلمية نفسها ، تسامنا لماذا لم يقتصر الباب الأول على تشكل النص بواقعه ، بحيث يفرغ الباب الثاني للتجليات التاريخية لتشكيل النص (المؤكل) لأشكال الواقع المعنوية ؟ إن التمييز بين الطرفين إجراء منهجي يضع النص القرآني من ناحية وتجلياته التأويلية من ناحية ثانية في سياق تاريخي ، وأصح ، يحقق معنى « الوعي العلمي » ، بأكثر من دلالة . وإذا تركنا الباب الأول إلى الثاني الذي يرد ألباب النص إلى الإعجاز والنسبية . بين الآيات والسور ، والفصوص



« أحرقت قلبي أنوار وجودك »

السَّمْع والراح
داغِذا الأرواح
والخلل مرتاح
والشَّيْ حيران

النقوش العربية الضبوط وقطع الخيامية الفليظة الحمراء الزرقاء البيضاء جدران القماش في المياتم والأقراخ في المعازي وليالي الأنس ، السرداق تتدلى حواله جبال المصابيح المدورة من حَبَات زجاجية لامعة ملونة وبديئة يضربها هواء الليل ولا تنطفئ ، عقود مرتخية على بطن غامض الانتساب ، تفرقه بضوء جارح الكريات ، موج جاف نفاذ الوقع .

وهذا العازف ، محنيا على عوده الدائم المستكين على جِذْره بضعةٌ حميمةٌ منه ، منبع النشوة ، وادائها ، ومصنِّهاً معاً .

لا شكَّ تجاوزَ الستين ، بكثير .

شعره رمادي أسود أملح ، ناعمٌ وحى ، عيناه ضيقتان مدفونتان في نورهما الداخِل المتقد ، وجفناه ثقلان هل يحميان نارهما الخاصة ؟

سحرنى وجهه المفضل بتجاويد رقيقة ، مشوقة دون أن تنفذ للعظم . وجه جميل ومنطوق على دخيلته انطواء نهائياً ، شفتاه حادتان ، في صرامة الموسيقى التي أصبحت هي نفسها جسمه النحيل .

لمحت ظهره القائم المشدود في السموكنج الأسود ، والباليين تتدل عقده الحريزية الواسعة مرتخية على قميص ناصع البياض .

أهذا المثل موجود ، ليس من جماعة الأخيلة ؟

مؤدّ كامل . فنيّ في الموسيقى الجسم المصفى من أولئك إلا واحدة .

أيجمل في حناياه فنناً مؤهّداً بلا بحث أبدأ ؟

منطوق على أكاديميته التي ألقيها حتى أصبحت فطرة ، من أيام معهد الموسيقى العربية ؟ كأنها طوق نجاة لا يقوص ، لكنه تجاوزها ، أصبحت موسيقاه إلهاماً يومياً وإلياً حلاً يجرى مجرى دم الحياة نفسه .

سألت في سرى : يم كم يحلم أن يلعب ، طوال هذه السنين ؟ وماذا فعل بها ؟

فيم كانت حياته ؟ وفيم انقضت ؟ وهل انقضت أحلامه – لا شك كانت هناك – أم هي ماثلة لاتمضي ؟

لا أراه ، لا أستطيع أن أراه ، بالجلابية ، في بيت قديم عالٍ براح ، بزجاج ملون مقرب عتيق ، وروام جامع السيدة نفيسة ؟ ، هل مازال يأكل على الطليقة التي رافقت أيام صباه وكشاحه ، أم هجرها إلى أودية السفرة في شقة ضيقة موهن ؟ هل له أولاد وحفاد ، يتّوّنونه أم يصدّون عنه ؟

هل اشتغل مع العوالم ولعب مع التخت العربي في الأفراح والليالي الملاح ؟ هل طلع من شارع محمد علي زمان ؟ أم تخرج حقاً من معهد الموسيقى العربية ؟ أكلن يوماً يحلم بالشهرة والمجد ؟ أم بالثروة والنساء ؟ أم بالفنّ ، فقط الفنّ ؟

أى معرفة حميمة وسؤال لا يعرف حتى أن يصوغ أنّه سؤال ؟

وهل استقط ذلك كله من دمه ، أم هو مقومه ، حتى النهاية ؟

ما القابع في وجهه ؟ أين عمره ؟

لماذا إذن هذا الكمال في أدائه موسيقاه ؟ هذا الفناء ؟

الحياة غير هذا الفناء معنى ؟

من اللاتي أحبين ؟ أبقيت معه زوجة ، في حارة من حواري باب الخلق ، أو الحسينية ؟ في شارع خالٍ واسع تنظله أشجار الجميز في الحمية ؟ لم تراها ، إن كانت قد رافقت ، بالسكنى أو بيلاء لا يكدّ يُلحق ، قد غادرت إلى خفير مهجور الآن ، أو ينسج على كاهله السيلر المسقى بليب الذكري ؟ في الإمام ؟ أو الخليفة ؟ أكانت من حبيباته من رقص بدنها الغض المشتفى على كل تأوه عوده وسجعه وحنينه ؟ أم كانت مذهن من غتت له ، في الصهبة والصبا وصهلة الخمر العتيق ؟ في دميّه على رقبة مياه النيل أو في نغمتها بمروج الفيضن الأحمر البهيج الفخّوب ؟

لم أنه لم يعرف من الحب إلا تلمسه هذا العود الناعم الاستدارة وحس أصابعه المرفقة بموسيقى كانت لا يسمعها غيره ، وكل سعيه اللامع أن يسمعها معه الآخرون ؟

جنون الحب النهائي . الجنون ياه

جنون لا مكافأة له إلا به . وفيه .

قلت لها : عرشيّة الكمال . الأداء الذي لن يتكرر أبداً . مُهتدٍ بعد أن يتحقق مرة واحدة لا سابق لها ، لا مثل لها ، ولا يمكن أن يكون . لأنّ خلوه الكمال هنا مستحيل . من يعرف كيف كانت تراجيديات ايسخيلوس وسوفوكليس تُغنى . وحتى إذا عرفنا - باستحالة تكتولوجية أمكنت - فهي مرة واحدة عند الأراج ، لا تعود ، تبلغ حدّ الأبد ثم تنصر عنه إلى الأبد ، مهما قاربته المرة بعد المرة ، وحتى إذا مسّت هذا الحدّ مرة أخرى مستحيلة فعل نحو آخر ، ومن ثمّ فهو مغاير .

قلت : في عكسها على خلوه عرشيّة الكمال هذا تلوح رائحة المومياءات وعُمان المقابر القديمة فوّح الدفائن . أما حرية الحياة ، انطلاقها ، عرامتها ، فتعني ضرورة انقضاءها أيضاً . لكنها لا تعوّض يا أخى ، مادام الكمال قد تمثّق - وأومرة واحدة - فما الذي نطلبه بعد ؟

قلت : الكمال - في عرشيته وفي ثوبه - الحقّ الوحيد . ومادام زائلاً ومستحيلاً ، فإين الحقّ ؟
قلت : الكمال المُخلّد ، المثبت ، المتحصّر ، نسخة . وليس أصلاً . شَيْخ . لا حقّ فيه . انعكاس وليس توقداً لا بدّ بطبيعته أن ينطفئ . الحياة - كالآداء - غير قابلة ، يا حبيبي ، للتجنيط .

قلت : كم تمنيت لو أن اللحظة - بكلّ حيويّتها - لاتمضي .

انظرى هذا الكمال في الأداء - كمال فعل الممثل ، العازف ، الرّمل ، كمال فعل العاشق ، كمال الجنون ، مرة واحدة ثمّ يبيد ويندثر ، ليس قاتلاً ؟ هو يحده وتعريفه زائل ، لذلك قاتل . ساطع كالبرق ، لا يحدث أبداً مرتين . الفنّ - عبّر نزوات الأداء - مختلف . لِمَاذَا الفنّ ادعاء للخلود . لو على الأقل ادعاء للبقاء أطول قليلاً .

قلت : حتى في هذا الخلود لمادة الفنّ الأصيلة - هل نقول هذا ؟ - أو ادعاء البقاء ، حتى هذا لا أعرف منه حلّ مرة - لا أخبرة عابرة ، غير متكررة ، خيرة هي معنى أنا أداء أيضاً ، هي كل مرة غير متكررة ، ذاهبة أيضاً إلى غير رجوع . وماذا في ذلك ؟ ألم تحدث ؟ فيم يعنيني بقاؤها ، خارجاً عنى ؟

قلت : بل أفقد سيرة برنار ، أفقد شيكسبير للممثل لا الشاعر ، أفقد أداءات جاءت وراحت منذ عهد عاد ، آلاف الآلاف من الأداءات ، فيان الأسفهانى ومغفوه الذين يغنى عليهم ساعة ثمّ تفيض أرواحهم أمام جنون الكمال . عازفات الهارب المصريات المنحوتات على الحجر ، ضامنتات الآن وإلى الأبد ، المتزنات وفي أيديهنّ ليرا هيرميس والقيثارة العريفة ، أين أدائهنّ ؟ أين كسالة ؟ وكيف كان ؟ جنود الأوروكسترات المجهولون ، قبل الكهرياء والأليكترونات وإيل اديسون ، ليس حراماً أن أداءهم قد مضى وانقضى ، كل مرة ، انقضاء تاماً وبعيداً ؟ ترائيل الشملمسة ومزامير الأراخنة ، موتسارت عازفاً وسكروينسات هيرمانوس كوتراكوتس ، ناي بيداس الابرجوجومتى وطرومييتى هيرودوروس الميجارى ، قصائد سلامة حجازى لا أشباحها بخرفشاتها وخنتها المعنوية وسداها الميكانيكى ، منشود « ابو زيد » الهلال على الرّياضة ، والمدائح النبوية على الأرغول والسّمسميّة ، عبده الصامولى وعُثمان الناطلى واسحاق الوصل وتلميذه زدياب بويزال الجارية والمظ المصرية وبَيْتِمْ الهاشمية وعليه بخت المهدي وجيّداه سيف الدولة وحبابة وعزة



ॐ नमो भगवते वासुदेवाय

الميلاء وخليدة المكّيّة .. أين هنّ وأين هم ؟ أعنى أين أداء ماتغنين به وما عزفوه ؟ وكل العشاق الذين قضاؤ
نحبهم بعد فعل العشق ، ؟ تتيمأ وفقداناً للقلب في موت العشق

قالت : يا مجنون .

قلت : أما لهذا الليل من آجر ؟

ولا للشوق آخر .

طلال السرى ، وشمّات الشفّة ، واستحصد النأى ، فابن المراءى وبمى المكّاد ؟
أما الرصيف والصنوف فكانت ساحة سيدنا الحسين ساحته ، وكانت في الخمسينات براحاً وبراء من
الديكور الهش الذى أوقعها فيه ، ولما كنّا نخرج من الفيشاوى القديم على وشّ الفجر ، مع ألفريد ونجيب
وحمدى وأخيه الأصغر عبد الله وصالح عندما كان مدرساً مازال ، كان الميدان رحبته ، هو ، وملكوته ، تتخايل
فيه مصابيح الشارع وقد أخذت تشحب ويصفّر نورها استشرافاً لإشراق وشيك .

كان يليس عدة جلابيب أحدها فوق الآخر ومع ذلك فإن عظم صدره المضلع يظهر من روائها جميعاً ، يمشى
حافياً على الأسفلت ، قدماء سوداوان تقريباً مفلطحتان تقريباً أصابعهما عريضة خشنة الأظفار . ويربط
وسطه بحبل فضيل .

أشعث الشعر ، طبعاً ، وجهه طويل وداكن السرعة وضار . فشب الهيئة ولكنه منزه وهادئ السطوع من
داخله ، وخلفائه المتهكّة لا تضيره ولا تنال من حُسن ما في طلعته .

كان صموتاً ، ولكنه فجأة صرخ في هدأة آخر الليل أول الفجر ، وأصبحته صدىً في الساحة الشاوية :
— مش أنا ، مش أنا ، هُوَ . ا

لا يبرىء نفسه من إثم ، بل فخور على نحوها بالانتساب ، بل بالتوحد .

ثم أنحنى على نفسه ، كأنه يتاجبها – أويئناجى من يقطن فيها ويملؤها ، بلا جرك ولانقطة ، وهمس :
يا حبيبى ، يا بويّا . يا بويّا ...

ثم صاح من جديد من قلب محروق :

— مش أنا .. هُوَ .. أنا .. هُوَ ..

دعاه باسمه ، وهو غيره ، وهو نفسه .

أطّار طائرٌ كان يكرّ في كبر صدرى .

ولكنا سمعتُ النداء انشרך قلبى ، وبذّ النداء عنى .

انطلقت مصابيح الميدان مرة واحدة ، بصوت مطلق مكتومة متتالية ، كأنها انكسرت من صرخة وجده
ونشوت وشقّفته ممّا . غيمت السماء فوقه ، لم يعد إلا نور شحوب الفجر – كأنه جُرّأتى – ينشق عنه حب
عظيم .

يا حبيبى .. يا حبيبى .



91

سمعتها منه بأصوات وبلملمت متراوحة من التقيض الى التقيض ، أصوات ندام وتوجع واستجداد وشهوة ، أصوات أمان وتحد ونشوة وامتنال وآلم وسعادة موحجة كأنها في لحظة الغفغف الأخيرة . من أين جاءت له هذه الموسيقىات الشتى ؟ كلها متلفة مع ذلك يعزفها شوق مخي . وقتل .

ليس فيه مومود ، كله حي لا مكان في داخله لدفين ، أقتوم من أقتنم مار متقدة في مادة الجمرة الواحدة المتناسكة هو والآب ويروح الجنون . لم يُعدْ ثم حجاز بين الإلهام والآداء ، قُلُوس المسكين الرث الذي يضحكون عليه ويعبثونه وتعبيره النظرات بالزبداء ، بل أسوأ ، بلا اهتمام .

جاءت نداءات الفجر وتزادات لُفطه في الميدان تصطبغ بالجدران السامقة وتترل من المائدة البيزنطية التي تطعن المسحاب طعنة الحب الدائمة ، حي على الصلاة وباعة الإفطار : لوز ، المدس يالوز ، الله أكبر ، أشهد أن .. وكانت أعمدة الجامع الرشيق المتتابة وصحنه المكس بالسجاد ، عتيه الرخامية البيضاء وقناديله الدلاة من السقف العالي أَوْرَحَ في جسي من نجوم الليل المشتبة متواترة برسالة تحمل الآن هدهدة المخاوف والهاجس مريحة وداعية الى سلام عزيز .

ثم تتقلعن صرخات باعة الأخبار وأقويل الساسة ودعوات التعريض إهرام مصرى الزمان الوفد الوفد والمرأة المكحولة المصولة الرأس بعصابة سوداء لها ترتز صفيح بيذو خفيف الوزن مفهأفاً ، ومصدرا تاهض وراء القميص الجيمي الباهت خشن النسيج في بياض الفجر ، تحت تقوية فستانها الأسود الذي سف أسفله تراب الصلحة . تتضع عيناها بشهوة خلصة مكتومة ومغضوبة معا : خذ مني وأذكر حبيبك ، ملبن والنبي ، مهلبية جاءت على مَهَلْ ذئب النهار وحملاته معاً عسلكر للروى وصيبل مطاعم الفتة والكوارع والكباب باعة السبح والمطرور والخورو « تمسح يابيه » العيال البوهجية بصناديقهم الملونة وزجاجات البوية والمعلب المسطحة الدائرية والفهجية يرفعون الأبواب ويمسحون النصبية وينزأون الكراسي من على الموائد الرخام والاكشك الصهرانة طول الليل أطفأت أنوارها صحو حياة الميدان يعود اليه أما حضور الجنون فيذوب في نور اهتمام الصبح .

صرخته الأخيرة سمعتها لأخر مرة :

— إِنْشَتْ ، هُوَ اَنْشَتْ . كَلْه من تحت رأسك اَنْشَتْ .

قلت : ارتفعت الضمة عندما تَت شروط المحبة .

كما ينبغي أن يكون .

مباح — بل منشوة — أن تهتك في الغرام .

لا تهتك قلبى حتى التمزق الآخر . لا تهتك ، لم يعد فيه خيط على خيط وليست الهتية من شيمتك .

لا ، بل لسانا تفعل إلها

أجفنى ما شئت . بعد غنى . اصمت حتى ما أسمع منك صوتاً ، لا تنتقص محبتي . أنت المسبب .

لوعة المسألة ، كأنما لا يريد أن يسمعه لحد الاله .

يقف تحت القبة ، السماء الجرداء ليس فيها شيء .

ويهتف : يا حبيبى .

فتناديل الجامع صدرت عنها فجأة أصوات ملقطة متعاقبة ، كأنها مطلقات وصاعس .

وتكسرت كلها .

سقط الزجاج وانطلقت شرارات الكهرباء الحمراء الخاطفة ، بقرعة خافتة .

وساد ظلام ما قبل الفجر .

قرأت في « المصرى » أنه عُثر على المدعومتولى ولا يعرف له لقب وقد مات متأثراً بطلعه من آلة حادة ، نافذة إلى القلب . قال الشهيد : إن القتل كان من مجازيب الحسين المعروفين ولم توجد في حوزته أوراق غل على شخصيته . واستدل بعض الأماهى على أنه كان منذ مدة طويلة يعزف في الأفراس مع فيسرك العوام في شارع محمد علي ، ولم تصل التحريات حتى الآن إلى دليل قاطع على هويته .

كان حد السكن مرهقاً وعذياً وهي تقوى في قلبى . لا ألم ، بل حسّ حاد يارد سرعان ما انجاب ، خبطة برق في عمق اللحم دقق الدم أنجلس داخلى يفرقنى بسائل ثقيل حار ويديى محيطاً ، يحكم ، بالمقبض ، أحس تدوير الخشب ويلاسته ودهنه .

رسائل الشوق التي اكبتها ، لولا البعاد لملمعتها فك

هذا القلب الأبلق الفرد تمتعه جُئوم الذكّر فلا تنال منه أبداً ولا تريم .

الشوق يقتله

مازالت أحس شغلة تشفتيتها حوله . لحسها تستطعمه ، بل يسرى في جسمها كله فيصوب ، قو ، ومن ، سفينة تنفسها في الحزن الحريز والنداءة الجبالية الحارة نشوة توحّد منزع عن متعة اللذة وهو في نزع منها متعاقبة ، توحّد محتوم .

في الزمن الآخر كنت قد همت ، مُجفأ قليلاً ومغالياً قليلاً بلا شك ، دون أن اعى ، في حُمايا عرام كمال نشوتى :

... الآن لا أريد منك شيئاً . لا منك ولا من ملائكتك ، ولا أخشى منك شيئاً ، لا منك ولا من شياطينك . الآن اكتمل لي كل شيء . وإن حصل لي الحياة شيئاً بعد . لأننى عرفت الوحدة بك . لا ، لم أكن مغالياً في كثير أو قليل .

هذا بالسيط ما كنت أعنيه .

وكان الزجاج مقلداً علينا يسكت أصوات العالم في الخارج ويضرب جسمينا بموسيقى حسية داخلية لا توصف .

لم يزد حبى إلا تمايداً

الى أين مضينا ؟

وتفرقت بنا المسالك ؟

قالت : لماذا تصر على ان يكون الجنس إلهياً ، ميتافيزيقياً على الأقل ؟ الجنس هو الجنس . لا غيره . تمتع صحيح ، وعظيم ، ومرتبط بحب يزده غنى ، ولا شك فيه ، ولكنه ليس إلا فعل الجنس .

قلت ببيجاز وقطع ، على غير عادتي :

— غير صحيح .

كلّ بجن باه على طريقته .

صحيح أن كل شيء فيه مس الإله .

أما هذا فهو الإلهي ، نفسه ، لا ريب عندي

ونشوات إلهية قليلة أخرى .

أما النور فقد كان مطفاً في كويرى السلطان ، أعمته الحديدية الباذخة رصينة الزخرفة تلتصع في نور السماء وحده ، والنيل قد انصر ، وهبط ، ملؤه رصامى ، رصامى قائم وثقليل ، قليل الرقعة ، مازالت فيه مع ذلك إثارة من الالهة المهترئة . هل غاضت دمورع ؟ هل يظل حابى مصفداً بين جسرين حجريين مستنفذ للفرى بعيداً عن منابه ؟ ألم يخلق الإله القديم كل البشر من قطر دمورع ومنها كان النيل يفيض ؟ سيل الدمورع الآن مجووس ومتصاعد وعقيم .

كانت أنوار المصابيح الخلفية للسيارات ، أماننا والى جانبينا ، حمراء ميكانيكية النور متتالية تومض بينض بارد وتتحرك بصمت في عمق الليل ، النور الأحمر يسقط على وجهها الأحمر المستدير المحايد في جماله الأسيل ، النور الأحمر ينساب وينسأل على شعرها الأسود المنسدل .

— كيمي كيمي

صمضتى جرحى المفتوح .

أما الكويرى فمزال في الظلام ، كأنه هو الذى يتحرك بنا لا السيارة الفولكس القديمة المميمة التى ضاعت ، فكأننا ، هذه القوقعة المظلة الزجاج علينا ، هى الأرض قد شئت في لحظة وتابتت .

شعر كل شعراء العالم ، الذى لن أتراه أبداً ، في الجنون باه ، أجوهرته الدافئة الواحدة مغروسة مزالات في الأسويداء أم تزعت منى ؟

الدم الأسود الشحيح يتقطر من الثقب الذى تركته ماسة للشعر القاطعة ماسة الحب القاطعة .

أفر من جدى .

إلام المفر ؟

كم ركبتي الهوى وشطت بى سكراته .

ماتت — بعد هذا العمر — تضحكنى قليلاً .

لماذا تأخذ هذا — كله — مآخذ الجد ، أكثر قليلاً مما بينفى ؟

ليس هذا سافجاً الى حد ما .

لأن هذا كله جدى في النهاية ، جدى حقاً ، للغبية ، مهما ضحكت منه أو عليه ، ثم إن مجرد سؤالك هذا ،



ماذا يعنى ؟ يعنى أنك فعلاً تؤمن بهذه الجدية كلها .

أم أنك تتحفظ عليها ؟

وكأننى أريد أن أخرج من شوارع الظلام ، من تلك الطرق والسكك والحوارى والمساحات التى تضيق حولى وما أنى أذرعها ليلاً فى نومى وفى اختناقات فجرى وقُحشى اتخبط بين حيطان بيوتها ، أطرقها ولا أنسى أعود إليها ، وأعود ؛ مرة بعد مرة ، لأخلاس منها أبدأ .

سئمت الضرب العقيم فى شوارع الحلم والنوم التى أعود إليها ، برغضى . كما أعود الى بيت لى متواسج الدروب متشابك المسالك أعرفها كلها حق المعرفة وداثماً جديدة عن غير مطروقة ، أريد أن أخرج منها ، أين المخرج ؟

أعرف أنها وهمٌ ولكن لا حس عندى الا بوطانة الحقيقة الراضحة فيها وأنا فى ضلالٍ وتيهى ولومة بحثى عن المخرج جاحدة هذه الشوارع المألوفة كأنها الشوارع المفضية إلى بيتى الذى لا أجدّه ولا أصل اليه وأعرف مع ذلك أنه هناك شوارع الحلم الخارقة أكثر وجوداً من أى موضع آخر فى أى عالم آخر .

كأننى أريد الشمس . أين هى ؟

كأننى أريد أن أحترق فى صيغها ، فلا يبقى من جسمى - هذا المعدبى - شيء .

لأنه مكتوب أن أزهار الجنون الوحشية لا تتفتح إلا فى الحلم .

الهوامش

- د دعا باسم ليل غيرها فكانما انظارى ملأها كأن فى صدرى ، للجنون

- د وجيك مايزه أن إلا تصديقاً ، العرجى

- د رأيت مسجوناً يتكلم فى الحبة فتكسرت تنظير المسجد كلها ، أين مصروق

ذاكرة الياسمين

كان يمضي إلى نرجس في البراري
... يظله بالحنين
وكان يشاكسه بالأغاني ..
... ويلقى عليه النجوم التي ..
.. ازهرت في العيون
كان يهفو إلى فرح طلعن ..
.. في الأساطير منذ صباه ..
.. الذي يسكن الآن ..
... ذاكرة الياسمين

...

كان يلقي هواه

.. يفصر أحلامه في اشتباك اليدين

في اشتعال الربيع المزعج ..

.. في نظرتين

في التقاط القصص على زهرها

في انصهار القلوب على شفتين

كان يمضي على رسله ..

.. للفضاء الذي يتمدد في روحه .

يتجمد في عينه ... دمعتين

خالفته المسافات ... فانشق ..

بين مفارقتها ..

غنوة غنوة ..

ترتديها الفصول

كان يجلس خلف طفولته ..

... خنجر لا يزول

ووراء رجولته شاعر

حين يهفو يقول

اسلمته الميادين للطرق الضيقة

اسلمته السهول لاغوارها المحرقة

اسلمته الدروب إلى غيرها

فارقت البراري بأطلالها

فاجاته الأفاعى ..

... بأسرارها

فاجاته فلائنها ...

ثم غنى لها ... كى تنام بعيداً ...

.. عن المشى ... عش اليمامات

حيث القمر

ساهر في الفصون

يفنى لأفراخها في انتظار المطر

المساء الكثيب الذى يهبط ..

... الآن من شرفات العواصف ..

.. يفلق في وجهه ..

... طرقات المدينة

إنه حائر باليَمَامَات ...

... كيف سيطلقها في سماء القرون

حرّةً مثل ضوء المحبة

.. تهدل للعاشقين

حائر باليَمَامَات يمضي

يزلزله خوفه

من عواء الذئاب

ممعن في الحضور الغياب

ينتحي والعواصف ركنا ..

.. على بعد قرن من الطم ..

يُخرجُ أشواقه من ثنائيا ..

.. أباطيله

يعتريه الغروب

يعتريه النداء الأخير

التي تنطوى في انتظار المصير

أفسحى في السماء التي....

.. في عيونك ..

.. برجاً لهذا الشعاع المنير

اسأل البحر أن لا يضيع

أناشيده

في خواء القواقع

اسأل القلب ألا ...

يذيب حرائقه

... في المدامع

اسأل الريح لطفاً

بهذي اليمامات

تمضي بها سفن للزوابع

شرقة فوق صدر الظلام

شرقة للنجوم ... التي لا تنام

خمرةً من كلام
تتوقرق ..
بين شفاف الفؤاد الذى
ينزف
الحلم
ينقش أوهامه
في الغمام
يتلألأ بين مرايا السنين
راكضاً كي يعود ..
ليسكن ذاكرة الياسمين



الروكوكو كيف بدأ وكيف انتهى

● ما من شك في أن القوى الكامنة وراء (أسلوب الباروك) كانت من العنوان يمكن بحيث ضمنت له الإمداد إلى القرن الثامن عشر ، فطردت تضاربت التغيرات الاجتماعية الجديدة والافتك المحدث ، والتغيرات الجمالية الناشئة ، تضاربت هذه كلها لتتضام مع قيم الأسلوب الباروكي الأساسية أحياناً ، ولتتشكل وحدها أحياناً أخرى مظاهر جديدة . ومع ذلك فمع رحيل لويس الرابع عشر عام ١٧١٥ ، كان أسلوب الباروك الأرستقراطي قد انشرف على نهائيه التي تجلت في بزوغ مرحلة طراز (الروكوكو) ، فإذا الوصى على عرش الورث القاصري حتى قصر فرساي الغم المهيب إلى مقر ملكي آخر بباريس ، ولم تعد رعية الفنون بعد في أسر البلاط بل غدت في حوزة مجتمع الموسرين من الباريسيين ذوي الثرف والأثقة ، الذي كان يضم طبقتين : الطبقة العليا البورجوازية وطبقة الأرستقراطيين بالمدينة ، ثم كان على الفنانين أن يصلوا حبلمهم بحبل هؤلاء .

الأنفة ، حيث عُدَّت الرقة والجاذبية والرشاقة قيما جمالية تبرز عظمة الأسلوب الباروكي وشموخه ، وغدا مزاج الناس بعد أن كان يُيَهر بما في القصور الشامخة من جلال ، أشد انبهارا بما تنطوى عليه الصالونات الصغيرة من رشاقة ورقة .

وخلال القرن الثامن عشر غدت الأوبرات - التي كان من بين مؤلفيها رامو Rameau وجلوك Gluck وموتسارت Mozart - تُعرض في دور الأوبرا العامة حيث تلباس مناكب الطبقة الأرستقراطية مناكب البورجوازيين ، كما انتقلت الفنون من قاعات القصور الفخمة إلى الصالونات

على أن الطراز الاستقرائي لم يكن مقصوراً على باريس وحدها ، فلقد كانت البلاطات الأوربية ، ما بعد منها وما قريب ، تتركز على نحو ما حُطى قصر فرساي الفنية عمارة وتصويراً وأثاثاً وأزياء وسلوكاً ، مثل بلاط كاترين العظمى في روسيا وبلاط ماريّا تيريزا في فيينا . وكما كُتِبَ للفن الفرنسي هذا الشموخ كذلك كُتِبَ للغة الفرنسية هي الأخرى الشموخ ، فكان بلاط الأمراء والملوك - سواء في بولندا أو ألمانيا أو الدانمرك وغيرها - يتصدت أفرادها الفرنسية أكثر مما يتحدثون بلغات بلادهم . ولـي بروسيا شيد فردريك الأكبر قصرًا وفق طراز الروكوكو في بوتسدام ، وأطلق عليه اسمًا فرنسيًا هو سان سوسى *Sans Souci* بمعنى : أفرغ عنك همومك . كذلك أجر ملك سكسونيا بيتنا قصر زنجير *Swinger* بدرسدن الذي يعد جوهرة في الفن مستلهما الفن الفرنسي ، كما شيد (الأمير - الأسقف) قصرًا في فورتزبورج *Wurzburg* آية في الجصال والروعة مستوحياً الذوق الفرنسي . وكان للمؤلفين الفرنسيين مثل فولتير وجان جاك روسو جمهور عالمي يقرأ لهم ويسعى إلى كتبتهم . وتُقدر للقصائد الفرنسية أن تشيع في حفلات القصور الأوربية أجمع ، كما هيئت المسرحيات الفرنسية على كافة مسارح أوروبا - ومع ذلك ظل جنوب ألمانيا والنمسا متأثرين بالطابع (الإيطالي) إلى حد كبير ، فهذا قصر شوينبرون *Schönbrunn* بفيينا يشيده مهندس إيطالي للامبراطورة ماريّا تيريزا ، وإذا جدرانه تزيناها اللوحات الإيطالية المصورة . كذلك رأينا الشاعر الإيطالي ميتاستازيو *Metastasio* يقوم في أغلب الأحيان - دون الشعراء النمساويين - بنظم حوارات الأوبرا ، كما لم يكن يُعرض في المسارح الملكية النمساوية إلا المسرحيات والأوبرات الإيطالية . وأندرى الجزويت أينما حلوا بعيداً عن روسيا ، لماهضة حركة الإصلاح الديني ، يرسون نماذجهم الدينية التي تقابل النماذج الأرستقراطية وتضارعها .

وحيث أصبحت المعارف العلمية والنظريات الاجتماعية التي نادى بها مفكرو العصر خلال القرن الثامن عشر مشاعاً بين الطبقات المتعلمة ، اتسع نطاق (التفكير العقلاني) ، فهذا هو يتمخض عن حركة التنوير *Enlightenment* ، وهو مصطلح يعني ما كان عليه الفن فيما بين سنتي ١٧١٥ و ١٧٨٩ حين شاع الامتزاج بين المذهبين العقلاني والأكاديمي ، كما يُطلق على عصر الحركة الفلسفية والأدبية في غرب أوروبا . وكانت هذه التسمية ، أصلاً يُعنى بها الحركة الفلسفية بألمانيا التي تزعمها لسنج *Lessing* ومندلسون *Mendelssohn* لتحرير التربية والثقافة والطوم من أغلال القيد الفكرية . كما كانت تطلق في إنجلترا على النهضة الفلسفية والعلمية التي تزعمها جون لوك *John Locke* ونيوتن *Newton* ، ولـي فرنسا على مدرسة فولتير *Voltaire* . وكانت هذه الحركات الفلسفية جميعاً تنكح في سائر القيم التقليدية ، وتدعو إلى الانطلاق نحو الفردية المطلقة ، والأخذ بيد البشرية إلى التقدم والرفق ، والإيمان بالمشاع والتجريبية للطوم ، والرجوع إلى العقل في كل شيء .

اهذا المصطلح - أعنى مصطلح التنوير - يُطلّ تحته اتجاهات شتى ، مثل روح الابتكار والبحث العلمى والبدء في إنشاء دوائر المعارف الموسوعية والنظرة التفاضلية فيما يحيط بالإتسان . وكانت تلك الحركة التنويرية قوة على دفع عجلة الاكتشافات العلمية التي أفاك منها رجال الأعمال وأقطاب الصناعة في تنمية ثرواتهم ، فهذا اللطوم

الجماهيرية الجامعية لحفلات الاستماع الموسيقى حل محل رعاية البلاط المحدودة . وبدلاً من محاولة إرضاء راع واحد للفن فحسب أصبح المؤلف الموسيقى والعازف والمغني يسعى جاهدا للحصول على رضا الجماهير ، فإذا موتسارت على سبيل المثال يقطع صلته براعيه الأسقف معتمداً على ذاته مؤلفاً موسيقياً مستقلاً . ولم يكن من قبيل المصادفة أن تمهد بلدية مدينة فيينا - لا بلاط القصر الامبراطوري - إلى موتسارت بتأليف أوبراه دون جوفاني الشامخة . على أن روح التنوير هذه ، المتجهة نحو البحث العلمي المتحرر من كل العقيدة والتي انبثقت من عقلانية القرن السابع عشر لم تغفر برضاء الكنيسة كله ، إذ نظرت إليها الكنيسة وكأنها عقيدة بدلية ، لاسيما أن اصحاب فكرة التنوير كان لهم رأيهم في الآلوهية بعد أن اعتنقوا عقيدة (التاليف الطبيعي) *Deism* ، فإذا هم يؤمنون بالإله ، إلها لا يصدر عنه وحى أو تنزيل أو رسالات ، كما نادوا بالنظرية الآلية للطبيعة ، فيمتثلون الرب من هذا المنطلق بصانع ساعة والكون ساعته ، ملازميكها لا دور دوة لا نهاية لها . وهكذا كان المنهج العلمي التجريبي ، هو أهم طوقس تلك العقيدة المتبدعة ، ودائرة المعارف الموسوعية *Encyclopedie* إنجيلها ، والطبيعة كنيستها ، والمختلفون إلى هذه الكنيسة من العقلانيين هم جمهورها . وإذا كانت دوائر المعارف من شاحركة التنوير ، شارك كل المفكرين اصحاب الرأي في إعداد دائرة المعارف التي أصدرها دني ديدرو *Denis Diderot* في عام 17٥١ بمعاونة الفيلسوف الدنبر *D'Alembert* والسماة (المعجم المدروس للعلوم والفنون والصنائع) ، تنظم المعارف التي كانت موزعة في النشرات العلمية ذات الأسلوب المستعصى على الفهم ، وإذا هي تغدو في أسلوب ميسر بين ، كما كشفت الموسوعة عن أسرار الصنائع كانت خفية متوارية بين أهلها فحسب . كل هذا قد أملت نزع عقلانية يروح علمية فإذا نحن نجد من كتابها قولتير الذي اخصص بالاسم

البحتة لا تُفنى شيئاً وهذا إلا إذا غدت في خدمة التكنولوجيا وكل ما تصنعه يد الإنسان . وكان من أثر هذا أن تبنت الطبقة الوسطى رعاية الفنون ، فللمرة الأولى أصبح الحديث عن البورجوازية روايةً ومسرحاً أمراً مألوفاً ، على نحو ما رأينا في مسرحيتي (ابن السفااح) لديدرو ، (والآنسة سارة سميسون) للمنج .

كما بتنا نرى المصادر قاتر على سبيل المثال ، يرسم لوجاته تلبية لطليات تجار التحف الفنية وأفراد هذه الطبقة ، بعد أن كانت مثل هذه الأعمال مقصورة على الطبقة الأرستقراطية ، كما رأينا فنانين مثل شاردان *Chardin* وجرويز *Grouse* وهوجارت *Hogarth* يبيمون صورهم ورسومهم لأفراد الطبقة المتوسطة . وكما هو متوقع اتجه النحت البورجوازي صوب مجال فن البورتريه ، يدفع الإحساس المرفه للتمثال أودون *Boudon* بالخشعية التي يصورها إلى أن يتقدم مغوف معاصريه من المثاليين ، فلم تقلت شخصية من مشاهير القرن الثامن عشر سواء في أوروبا أو أمريكا من الجالوس إليه لتصويرها تحفاً ، وما أكثر التماثيل النصفية التي أعدها للفيلسوف فولتير . ويات ريمم شخصية « الكونت » بظهور البشريين في مسرحيات بومارشيه *Baumarchais* وفي أوبرا موتسارت *Mozart* (زواج فيجارو) ، ويرسم شخصية الخادم بظهور البطل الإيجابي ، في واقع الأمر ، محاولة فنية للفيل من الأرستقراطية . وإذا الرعية

رواية جين أوستين (العقل والعاطفة) *Sense and Sensibility* ، الذى تعنى به ما عليه بطلا الرواية من صفات ، وهو عنوان لا شك يناقض الفكر التنويرى . وفى فرنسا كان روسو هو الذى أضفى على حركة التنوير مسحة وجدانية املتها حساسيته المرفقة *Sensibilité* واستعداداته الفطرى لكل ما يثيره من إحساس بالعطف أو الحنان أو الألم إلى غير ذلك من مشاعر . وفى رواية (كانديد) ذات الأسلوب الساخر صور فولتير الرجل الملتزم بما يمليه العقل ، لا يحدد عنه ، مقدداً بالرأى الذى قال به الفيلسوف لبينتز من أن عالمنا الذى نعيش فيه هو خير ما يكون ، فإذا فولتير يجعل إحدى الشخصيات العقلانية التى توالى عليها المصائب والكوارث لا تمك في نهاية الامر إلا أن تستكين وتنتهي جانباً ، مجتزئة برفعة صغيرة من الأرض تزرعها وتعيش عليها . كذلك لم تثلث الصورة الحزبية من لمسة السخرية اللاذعة على يد المصور الإنجليزى هوجارت *Hogarth* التى نلذ فيها مجتمعاً ، ولا سيما في مجموعته المسماة (الزواج على نهج العصر) *(Marriage a La Mode)* ، كما تجلت روح التنوير في نموذج بيبي في آخر أوبرا لوتسارت (النأى السحري) *Magic Flute* حيث نرى القوى العقلانية مجتمعة تعظنها حرباً على قوى الظلام والجهل والشر إلى أن يجهىء الختام باقتصار العقلانية . وكان لروح التنوير اثر ظاهر في الميل إلى التفاؤل : فمن الناحية النظرية تجلت في المبرانية والمسيحية رآة الإنسان الأولى وخفيته التى وقع فيها آدم فكان جزاءه الطرد هو وزوجه حواء من الجنة . ومن الناحية الفلسفية ذهب نظرية المعرفة عند افلاطون إلى أن الإنسان كان أولاً بين صلوب الآلهة لا يصدر عنه إلا كمال مطلق ، وحين هوى من تلك الجنة واتخذ الجسد مقراً له انزلت عنه صفات الكمال . وما نراه في الإنسان من حب للمعرفة ، فمرده إلى تذكره لجنته الأولى في صحبة الآلهة وما هم عليه من كمال .

التاريخى وجان جاك روسو *Rousseau* الذى اختص بالاسم الموسيقى ، ومتتبع *Montesquien* الذى اختص بالعلوم الاجتماعية . وما لبثت هذه الروح الموسوعية أن طغت على الإنتاج الموسيقى المتكامل لجان سيامستيان باخ *Bach* فإذا أعماله تبرزُ برصفها خطاً شاملاً جامعة تلم بأطراف كل ما هو متاح من الاسس الموسيقية .

لقد أصبح للطبقة الوسطى هي الأخرى ، نصيبها ، التفكير العقلانى ، وغدا لها الحق في أن تشارك برأياها في كل ما هو عقلانى فناً وعلماً . وحين ملكت تلك الطبقة حظها ثراء وعلماً أصبحت قوة ناهضة تتحدى السلطة القديمة للاستقراطيين بقتزح عنهم امتيازاتهم . وبعد أن توارفها حظ كبير من المعارف خلعت عن نفسها أغلال المعتقدات الخرافية وثيود الماضي ، فإذا الحرية الواسعة التى تمخضت منها حركة التنوير تتفجر عنها الثورة الفرنسية . وما لبثت الطبقة الوسطى أن غدت طبقة قارئة تقرأ المؤلفين من بين صفوفها ، ولها موسيقاها التى تضع أسسها وتختلف إلى الاستماع إليها ، وأصبح لها القدرة على شراء اللوحات المصورة ، كما غدت لها مبانيها التى تشيدها على أنماط عملها أدواقها .

على أن فلسفة التنوير كان لها أيضاً ما يموهها ويتدها ، فلقد كان ثمة اتجاه يناهضها - بدأ هنا وهناك - هو عدم الأخذ بالعقلانية ، مرهصاً برومانسية القرن التاسع عشر . وعلى نحو ما كان التنوير في المعارف الدينية من الإيمان المطلق بالوحى والتنزيل ، كان (الحس) في الآداب والفنون يفوق العقلانية ، فإذا بطل الرواية في انجلترا هو المتحدث نفسه ، كما جاء في قصص فيلدينج *Fielding* ، وكان هذا الأسلوب يجمع المشاعر الذاتية في نفوس القراء على التأثير بالبطل ، على العكس مما ينادى به (التنوير) من النظر إلى الأحداث نظرة موضوعية محايدة . وثمة مثل آخر يتجلى في عنوان

شبابهما . ولقد نابت هذه الجماعة بعدم الخضوع للهرق قاهر ، كما طالبت بالحرية الفردية وبالتدخل من أسر القواعد الخلقية المألوفة ، جاعلين نصب أعينهم الالتزام بالتلقائية والانتقال المفاجيء من الشيء إلى نقيضه ثم العودة إلى ما كان أولاً ، وقد عدوا الشعر موهبة فطرية بيئية أولى للشعوب ، ومن هنا كان اهتمامهم الخاص بالمصنوع الشعبي وبالملاحم وبقصص الترواة ، كما غلبت على أشعارهم البنية القصصية الغنائية ، مستلهمة أفكارها من الأغاني الشعبية التي سادت قبل في القرنين الوسطى . فكنوا لا يلتزمون إلا بما يملئهم عليهم الخيال المبدع ، فذهبوا مع بيرك *Burke* (١٧٥٦) في قوله عن الجلال والجمال) إلى أنه في الأدب والفن ثمة عنصر يفوق (الجمال) ، هو (الجلال) ، فعل حين يبعث الجمال البهجة في النفوس يثير الجلال الرهبة فيها . ومن ثم كان تعلقهم بأوصاف روسو للطبيعة البدائية في ثوبها الحوي غير المنسق ، مما أثار في النفوس حنين العودة إلى الفطرة والطبيعة . فعل حين حاول أصحاب التنوير أن يروضوا الطبيعة ويجعلوا زمامها في يد الإنسان ، أقام أصحاب (العاطفة والاندفاع) للطبيعة سلطانها القاهر الذي لا يُسبرله غور .



وعلى حين آمن دارسو الآداب القديمة وشؤون البشر - مثل إدوارد جيبون - بعد أن استبعدوا جانباً الدرامات الدينية ، بما أغفقه الفكر والفن من نعيم على كل من اليونان وروما القديمتين (ومن هنا جاءت مؤلفاتهم الضخمة التي تناولوا فيها لم كان ثمة نهضة ولم كان ثمة اضطحال) ، ذهب أصحاب حركة التنوير - دون أن ينكروا عظمة اليونان وروما - إلى أن العفانية إذا ما طُغت بعد هزيمتها آتت شامراً أبيض وأنصر من تلك الغمار الغابرة ، وهو ما يتجلى فيما ذهب إليه كوندورسيه *Condorcet* عن (نظرية التقدم) *Progress Of the Human Spirit* ، فهذا هو يعدد المراحل العشر التي مرّ بها الإنسان من الوحشية إلى الكمال ، عازياً بلوغ الإنسان الكمال إلى استخدامه قواه الذهنية إلى أبعد مدى ممكن ، فهذا هو وائس أمامه غير سبيل واحدة تقوده إلى الامام وإلى ما هو أسمى ، وإذا قوى التفاضل تنمّض عن اندلاع الثورة الفرنسية وعن لوحات المصور دافيد وعن موسيقى بيتهوفن . على أن ثمة حركة فكرية أخرى نشأت في ألمانيا استلمت من الوجدان الفامر ، سُمّيت حركة (العاصفة والاندفاع) *Sturm und Stress* (١٧٦٠ - ١٧٨٥) . ويقال إن هذا الاسم الذي تسعت به يمت بسبب إلى مسرحية بهذا الاسم لمكسيمليان فون كلينجر (١٧٥٢ - ١٨٢١) . وترجع نشأة هذه الحركة الفكرية إلى ثورة شباب من الطبقة المتوسطة - كانوا على حذر من الدعاية والثقافة - على ما رآه من جمود في حركة التنوير التي كانت تغلب العقل على العاطفة ، كره فعل لتعمّق الجمال في طراز الروكوكو .

قد أخذت هذه الحركة الفكرية يميّده روسو ، وجعلت منه رائداً لها ، فلقد كانوا يرون بأنه في إن الطبيعة بجوهرها خير من زيف الحضارة ، وأن ما تملئ العاطفة خير مما يملئ العقل . وكان من أهم رواد هذه الحركة جوته (ألام فيرتر ١٧٧٤) وشيلر (شُطّاع الطرق ١٧٨١) أيام

مشهد عائلي

في الطريق إلى المستشفى ، قال أبو الحسن إن أم نجاح سبقت إلى سيدي عمر لكي يفتحوا المقبرة ، وإن أبو خالد لم يذهب إلى العمل لكي يقوم بالفصل . وعبد الله بن عثمان قال :

« أبو خالد مين ؟ » .

« جون أخذك » .

« هو بيصرف ياسل ؟ » .

« تلاقيه » .

« وافرض ما عرفش ؟ » .

« ده حيرف وعلى العموم الحاج محمود معاه » .

« الحاج محمود الفحام » .

« هو بيصرف ؟ » .

« أكيد » .

ثم أضاف إنها ليست شغلانة ، وإن أولاد خاله أولى بالمصاريف التي سيأخذها المفصل . وعندما وصلوا إلى المستشفى لمحتهم دلال ويدات تزاوّل وحولها عدد آخر من النسوة ، وانضم عبد الله إلى بقية الرجال ، ومضت فترة ، ثم صاح صوت من عند العنبر الصغير :

« الأستاذ عبد الله » .

وتلقت عبد الله حوله ، وقال الصوت :

اتفضل .

وقال شقيقه القصير حسان وأنا عيتيه نظرة لوم واضحة :

« ما هو أنت الكبير » .

« يعني اعمل إيه ؟ » .

« يعني لازم تروح معاهم » .

واقتربت منه امرأة وأعطته كفة خفيفة :

« خذ دى معاك يا خويا وأنت داخل » .

تتاولها عبد الله ، واتجه إلى العنبر الصغير ، وأطل الحاج محمود من الباب الموارب . أدخله وهو يشد على يده مصافحاً :

« أزيك يا عبد الله أفندى . البقية فى حياتك » .

كان يرتدى بدلة القديمة ، ويألة قميصه مفتوحة على رقبته العارية المحروقة . أما أبو خالد زوج إحسان أخته فقد كان يشمر ذيل الجلباب وأكمامه وراء حوض عال من الأسمنت مكسو بالقيشاني الأبيض وله حافة فى ارتفاع بلاطة واحدة . وكان خاله ينام على سطح الحوض وهو يرتدى جلبابه البهيج الذى يعرفه ، وأنفه مسند إلى أعلى .

وقف عبد الله بن عثمان حائراً حتى مد أبو خالد يده وتتاول اللفة وفتصها . كانت تغطى على لولة بيضاء وصابونة وجهه برائحة ، وقال الحاج محمود وهو يقترب :

« اللبنة ناعمة ؟ » .

وقال أبو خالد :

« آه » .

« ودينى » .

وفرحها فى يده جيداً ، والتفت إلى عبد الله ، وقال متمهلاً : « لو خشنته ، ممكن تجرحه ، لأن البنى آدم منا طول ما الروح فيه ممكن يستحمل ، لكن أول ما يتولى ، يبقى جلده رقيق ، وأى شئ ممكن يؤثر فيه » .

وأعادها إلى أبو خالد الذى قال :

« إيدك معايا » .

وتعاونوا فى رفع عبد الرحيم حتى جعلوه يجلس ، كان عبد الله يدفعه من الخلف وأبو خالد يسحب الجلباب من تحته ، بينما رفع الحاج ذراعيه واحداً بعد الآخر يخلع له الأكمام والفاصلة . ولما صار نصفه الأعلى عارياً ، أعادوه إلى مكانه . كان عبد الله يرخي يديه ويتراجع إلى الوراء مقابلاً ثقل الجسد العارى ، ولامتست أصابعه سطح الحوض وسحبها قبل أن تستقر رأس عبد الرحيم جيداً فاصطدمت بالأسمنت صدمة خفيفة ولكن صلبة ، وزمعه أبو خالد بنظرة لوم سريعة ، وارتجفت عبد الله وقال فى سره : لا مؤلخذه يا خال ، ولا حظ أن

خاله ابتسم له ابتسامة خفيفة غير ميالية . وكان أبو خالد قد سحب سرواله وأتجه إلى الصنبور ثم تناول الخرطوم الطويل وترك الماء يتدفق على رأس عبد الرحيم . وتطلع عبد الله صامتاً إلى الماء والصابون وهو يجرى على وجه خاله دون أن تطرف عيناه نصف المغفستين . وكان الماء الذي يجرى يصب في بالوعة صغيرة بركن الحوض . وبينما هو يعدله على جنبه تحركت يد عبد الرحيم ودارى نفسه ، وأراد أبو خالد أن يعيدها إلى جواره ولكن الحاج قال بصوته الأجرى :

« خليه براحتة خالص ، وعلى مهلك » .

وصاح :

« وحدوه » .

ورد عبد الله بصوت مخنوق :

« لا إله إلا الله » .

وفجأة قال الحاج مغمود :

« استنى يا أبو خالد » .

وتوقفت يد أبو خالد عالياً بينما ظل الماء يتدفق على فم عبد الرحيم وأنته .

وقال الحاج حينئذ بينهما :

« احنا ناسين حاجة مهمة جداً » وصمت ثم أضاف : « أى واحد مش طاهر ، لازم يخرج » ، وحدق في

عيني عبد الله : « مفهانش احراج أبداً » ، وسكت لحظة : « خالص ، اتوكل على الله » .

وقال أبو خالد :

« بسم الله الرحمن الرحيم ، بسم الله ما شاء الله » .

ويبدأ يدلك الصدر والبطن والأراعين ، حينئذ انحدرت يد عبد الرحيم من عنقه الذى مال إلى ناحية . وغطاه أبو خالد بالقطعة الصغيرة البيضاء ونظف تحتها كما نظف السابقين حتى وصل إلى الأصابع ونظفها إصبعاً إصبعاً ، وتراجع إلى الوراء وتأمل الجسد كله :

« تمام كده ؟ »

قال الحاج وهو يبتسم :

« لسه » .

« لسه إيه ؟ »

« الطهر » .

وفكر أبو خالد وقال :

« مش الطهر يس ، ده الطهر ، وبعدين الوضوء » ، وابتسم هو الآخر ، وقال الحاج :

« بصراحة ، إني ماشى عال لغاية دلوقت » .

ويدأ أبو خالد يريش عبد الرحيم وهو يضيّق فتحة الخرطوم بطرف اصبعه ويقول :

« أشهد إن لا إله إلا الله ، وأشهد أن محمداً رسول الله » .

وصاح الحاج :

« وحدوه » .

ورد عبد الله :

« لا إله إلا الله » .

ورفع أبو خالد يديه ويدأ يتلو (قل هو الله أحد) وشانكهما عبد الله ، ثم قام الحاج بلف ريلط من الشاش أسفل الفكين وأعلى الرأس . ويدأ عبد الرحيم في نظر ابن اخته كأنه يمانى من التهاب في اللوزتين . وأنوا بالكفن ، وجعلوه ينالم على جنبه ، وبينما عبد الله يدفع الظهر بكفتا يديه وضعوا الكفن تحتة . ثم قلبوه على جنبه الآخر وبسحبوا القماش من هناك ، ورفعوا الفتحة الصغيرة عن عورت بعد أن داروه بالقماش الجديد ، وتراجع عبد الله لكي يوسع لهما وهما يتلوان آيات قصاراً من القرآن . وكان القماش يزيّد عن طول خاله بمقدار قدم عند الرأس وآخر عند القدمين . وقام زوج اخته بربط الكفن من أعلى الرأس مباشرة وأسفل القدمين ، بينما تقدم الحاج وربطه من الوسط ، وفتح علية بهانجلة كواونيا راح ينثرها عليه وقال :

« هاتو الخشبة » .

وفتح الباب .

واسرع عبد الله بن عثمان خارجاً وهو يصيح في الهواء الطلق :

« هاتو الخشبة » .

كانت الشمس تسلمع والجو حار ، وألقى عبد الله وأسنده ظهره إلى جدار العنبر الصغير ، ورآهم يتزاحمون تحت النمش في طريقهم إلى العربة الطويلة السوداء حيث دفعوا بالصندوق إلى داخلها ، وأغلقوا بابها الخلفي المفتوح .

وارتلع عويل نسائي قصير ،

وراح كل واحد يسرع إلى ناحية .



ثلاث رسائل

منذ توليت رئاسة تحرير «إبداع» وأنا الفجىء اصدقائى الكتاب والشعراء بزيارات ليلية ونهارية اسألهم خلالها عن إنتاجهم الجديد ، وربما أرسلت سهاما تبدو لهم بريئة من الغرض بعيدة عن الهدف ، فيتورطون في إجابات اعرف منها مكتوبوا وما يكتبون ، وعندئذ ابدأ عملية الضبط والتحفظ . من هذه الزيارات زيارتى الاخيرة لصديقى العزيز الأستاذ بدر الديب ، وهو رائد قديم من رواد الكتابة الطليعية في الشعر والنثر ، وإن تميز سلوكه في الكتابة بكثير من الحذر والتخفى ، وسلوكه في النشر بكثير من الزهد والاستغناء ، ومعنى هذا أن مكتبته مليء بالمجلدات .

عرضت عليه ان يكتب للمجلة مقالة شهرية لفضل بالموافقة ، ثم استدرجته للكلام عن روايته الاخيرة « اجازة تفرغ » التى وانتنى اثناء قراءتها بعض الافكار فامسك بالخيط او علق فيه حتى اعترف لي بأنه كتب لصديقنا الأستاذ إدوار الخراط ثلاث رسائل شخصية يتناول فيها بعض المسائل التى اترتها ، وهنا قمت بضبط هذه الرسائل وقررت ان تكون هي مساهمته في هذا العدد .

لقد دخلت مراسلات الفنانين والادباء ، واعترافاتهم ، ومسودات صحائفهم ، ومساهماتهم من وثائق ونصوص يرجعون إليها اثناء الكتابة في صلب العملية النقدية ، واصبحت خدمة من الخدمات التى تولى المجلات الادبية تقديمها بانتظام ، وسوف يجد القارئ في هذه الرسائل تاملات في مسائل الفن كتبت بلهجة حميمة تجمع بين الافادة والإمتاع .

رئيس التحرير

عزيزى ادوار

منذ أن انتهيت من اجازة تفرغ وأنا في حالة من الهيجان العصبى الشديد تضغط فيه على معادن وتراكيب وإحكام عنها وعن صناعتها وتستند بى في احيان كثيرة الرغبة في أن اكتب لك عن بعض ما وضعت فيها من قصد الفنان وخبثه وبعض ما أخفيت فيها من نتائج قد لا تبدو سريعا لأحد وإن كنت أعرف أن يدك وريحتك ستقعان عليها .. رغم أنني أخشى من انشغالك كما أحس بالخوف من أن يحدث لى شيء يمنعنى من إيصالها لك .

ولست أدري كيف أبدا هذا الحديث الذى كان يجب أن يكون مقالة مرتبة ولكنى لا أريد ذلك على الإطلاق ، وليس هو ما يجعلنى اكتب . فانا أساسا أهدك وأريد ذلك قبل كل شيء ..

دعنى أضحك أمامك فقط من غير ترتيب بعضا مما صلبتني أثناء صناعتها أو اختفى في روعي وهى تتشكل .

لقد بدأت الرواية أو العمل أساسا من اقتناع بأن الفنان بفكره وروحه وعمله جدير بالمتابعة الفنية له أى أن يكون موضوعها للفن سواء كان ذلك فنا تشكيليا أو فنا روائيا . ونظرا لأن منظور حياة الفنان قد عبر عنه في لوحات رسم الذات للفنانين أو رسم الإتياليه أو غير ذلك ولكن هذا في حد ذاته غير كاف للإمساك بالدراما أو المسيرة الفنية للفنان . ولابد من الكتابة لمحاولة الإمساك بذلك . ولكن الكتابة المطلوبة ليست هى كتابة التحليل النفسى أو التأريخ للأعمال (يعنى متابعه مايقفه) أو للتفسير الفكرى أو التاريخى والاجتماعى للأعمال . فهذا كله ينتمى أكثر الى تأريخ الفن أو إلى تأريخ الفكر والمجتمع وقد لايمسك بدارما الفنان والعمل الفنى نفسه . المطلوب والذى كنت أطمح إليه أعياء أو غير واع أن تتكون حبكة العمل من العمل الفنى نفسه ومن تصرف الفنان فيه وبه وحوله . أى أن تكون شخصيات العمل الفنى الموضوع عن الفنان هى الأعمال الفنية والافكار حولها دون أن تقع - وقد تقع - في مازق التأمل الفلسفى أو الفكرى أو في صور المقال الفلسفى . ولم يكن صعبا بالنسبة لى أن لا ألق في ذلك . فانا أولا رفضت الخوف من التفكير والتعبير عنه والمتابعة له . وثانيا اعتقدت - وأرجو أن أكون قد حققت ذلك - أن قصة الفنان مع عمله ومع تجربته الفنية هى في حد ذاتها مليئة بالحبكة والدراما ويقدر كاف من الحكاية يجعل من الممكن لها أن تكون عناصر العمل الفنى نفسه . وخاصة لو ولقت في عكس كل هذا (project) لى شكل رمزى أو في دور رمزى يجعل من هذه العناصر فاعلة ومتحركة ويجعلها تتصادم وتتطور كما تتطور الشخصيات وتكشف عن نفسها في قطع وصفية للنفس والمجتمع والطبيعة فتكون مكانا للحدث لا يختلف عن أى مكان يختاره الروائى .. مدينة أو حارة أو فترة تاريخيه .. الخ ..

ولقد اُقيمت هذا أو توصلت إلى إقامة هذا المنظور المكاني عن طريق جعل مفهوم الفن التشكيل والفن المجرد عناصر كانتها Protagonists . ولكن هذا افترض مفهوما للفن هو فعلا معتقدي العميق وهو الذى جعل تحقيق هذا التركيب للشخصيات ممكنا . فالفن بالنسبة لى مازال كما كان دائما هو إيجاد لوجود مقابل ومغاير للواقع مهما استمد عناصره منه ومهما أحال إليه بالإشارة أو الرمز أو الوصف . فالفن لا يقوم بى اعتقائى إلا إذا كمل له وجوده المستقل . وأظن أن هذا كله ليس جديدا عليك .. عنى بل وعن نفسك وإن كنت لاتتطرق فى ذلك مثل ما اتطرق .. ولنا عن هذا كلام آخر .. فلاشك أن هذا المفهوم له ثمن على الفنان أن يدفعه حتى ولو دفعه بحياته أو يعقله أو بأخلاقه وسلوكه ..

تأتى لى بعد ذلك نقطة ثالثة وهى مسألة هذا الصراع مع الواقع الذى يتطلبه استقلال الفن . فهو يكون كبرياء خطيرة للفنان قد يعاقبه عليها الواقع والمجتمع والأخلاق .. بل والفن نفسه . وعقاب الواقع يتأتى من قوة المصادفة التى هى قوة كامنة فى الواقع غير المحكوم بالضرورة الفنية ولكن بالآلاف الضرورات الأخرى التى لايمكن حسابها . ولأجازه تفرغ حرك الواقع حركة مصممة غير محكية ليندب الفنان حرفيا أى يقطع رأسه ويجعله جثة غير قادرة على أن تنتظر للواقع أو أن تعيد صياغته مجرد أن يستسلم الفنان دون حرص أو رقابة لاحتياجات يده وروحه الانسانية . أما عقاب المجتمع فهذا أمر بسيط ومدرک بالطبع لأنه يأتى فى صورة التجامل وعدم التقدير أو عدم التأثير بالفنان فى الآن الحاضر لحياته وفى الوقت الملحن المحدث لعمه وصورة العقاب كثيرة ومتعددة ولا داعى فيما أعقد لتعدادها فهى تتراوح بين الهجوم والسب والقضاء على الأعمال الى الصمت وعدم الفهم وإخفاء الفنان فى أرض الغربة .. أو الحداثه أو ما إلى ذلك من صياغات . أما عقاب الفن .. وهو أعقد أنواع هذا العقاب .. وهو ما حاولته فى أجازه تفرغ فيأتى من كبرياء الفنان أيضا الذى قد يصيبه الحصر أمام هول الكينونة المستقلة للفن فتتعطل قدراته أو قد يفرقه العمل وتاريخ الفن فيمتصرون أن من الممكن له تغيير معتقده واستخدام الفن بدلا من صنعائه . وقد تطلعت للصورتان للعقاب فى أجازه تفرغ فاصيب الفنان بالحصر ونسقط فى محاولة صناعة الحكاية بكل ما فيها من فزع وشهوة وتثبيق ..

من هذه الملاحظات الثلاثة تكونت أجازه تفرغ لتحكى قصة فنان مارس معتقده الفنى فى الحياة والعمل وعبر عن كبريائه بهذا المعتقد فحل به عقاب الفن بالحصر وبذلة المحاولة .. وعندما تاب الفنان وأدرك خطيئته حل به عقاب الواقع فاجعا مضحكا ساخرا متفصلا تماما عن الفن وإن لم ينفصل عنه . فانا أجد فى الصورة الأخيرة لصرح الفنان محاكاة من الواقع للفن تبعث على السخرية بكليهما ولكنها تبعث أساسا هذا الشعور بالفجيعة الذى أحسه أنا شخصا بعد أن انتهيت من الكتابة ..

يبقى بعد ذلك الإشارة إلى البنائيات الاستعارية التى استخدمت فى الرواية ١٢ وهى الكوميديا الإلهية وخاصة الجيميم والمظهر والف ليلة وليلة والقصة المحددة هى قصة وردان الجزاء وحرب الاستنزاف التى كانت بالنسبة لى صورة رمزية فاجعة وتاريخية للحصر الذى قد تصلب به أمة على نياتها وعظمتها كحرب خاضها أبطال محصورون مثل الفنان نفسه .

ولقد تعددت .. ليس قاصداً ولكنى واع - أن أضاع في العمل مزائق للتقدم فقد نلت أكثر من مرة أنني أكتب فنا وقد يكون هذا صميحاً وسأترك لك تحليل هذا المزلق والحكم عليه . كما تعددت - ومرة أخرى ليس قاصداً ولكنى واع أن أترك للروح حريتها في أن تعبر عن نفسها خارج إطارات الشكل الروائي المعتاد وخارج إطار الحكاية والتشويق .. فهل فقدت الرواية صفتها الروائية وهل فقد القص كل إثارة أو تشويق .. لا أدري ؟ تماماً ؟ ولكن يبقى السؤال لمن وفي حكم من ومن أجل ماذا ؟

وقد تعددت ومرة ثالثة - ليس قاصداً ولكنى واع - أن أستخدم الاستقراء الخلقى للقارئ كي أختلي خلفه لا ملك الحرية ودوارها الذي قال كيركجوريد عنه إن دوار الحرية هو الرعب والرعدة . فلقد كان الرعب والرعدة حالتان لم يمارقاني لحظة وأنا أكتب

إن الواقع والبدن وزجهاده يشغفان على الآن وإذلك سأتوقف وقد أكتب مرة أخرى ولكنى أريد أن أرسل لك هذا حتى وأركنت سارك في أيام قليلة . لك قبلائي وشوقى وحبي وحلجتي إلى صوتك وقراءتك لما انتهيت منه

● ٢

عزيزى إدوار

كتب لك خطاباً بالأمس وأنا أنتهى من البروفة الأولى ومراجعتها لأجالة تفرغ . وقد كان العمل متعباً .. فتوقفت وكتبت خطابي لك على أهدأ .. وعدت للانتهاء من البروفة . واليوم في الصباح في المكتب أحس أنني نائم تماماً بدون سجاثر ولاقهوة ومع ذلك فقد تجملت لدى أفكار كثيرة بالليل وفي الصباح وأريت أن أضعها بسرعه وكأنها حواشي لخطابي السابق أو إضغلات .

١ - أن تأمل الحركة في الرواية قد يكون من المهم أن نلاحظ أنها بدأت بعمل فني وانتهت بعمل فني أيضاً . وقد يؤكد هذا معنى أن مفهوم الفن هو الشخصية الرئيسة في الرواية .

٢ - حارب الاستنزاف قد تكون أخرجت الفنان من الحصر ولكنها أوقعته في الخطيئة
٣ - منظر الخاتمة غير المحكى ولا الموصوف قد أعده في اللوحات وأعدله قبل ذلك في حادث مماثل مع لويلا في إيطاليا .

٤ - مزلق نفي الفن بالنسبة للنقاد له مبرراته في المعتقد الفني حيث تتكرر الإشارة إلى سهولة الإيجاز والتلخيص للحكايات وسهولة اختراعها .. ولقد تكرر هذا مع معظم تجارب حياة الفنان كما تكرر في بعض التأملات الأخيرة حول العواطف والأفكار في الفن

٥ - قصدت بالاستقراء الخلقى تجاوز المحارم أمام القارئ حتى إذا غضب قرر الكاتب ما يريد . وليس في هذا خديعة ولكن حشد لقدرة المطلق على التلقى مع الصدمة . انتظر الكلام عن الوصايا العشر والكلام عن

العجز عن الحب والأتانية . فهل فتان الرواية شخص يمكن أن يحب أم لا ؟ هذا سؤال جيد ولا أدرى ماعى الإجابة عنه ، كنت أنوى أن أكتب خطابا مطولا وأن أتكلم كثيرا ولكنى أصبحت الآن متعبا وأرجو أن أتوقف إما لوقت آخر وإما إلى أن أراك

● ٣

عزيزى إدوار

هذا هو الخطاب الثانى لك فيما اعتقد بخصوص أجارة تفرغ . ولست أدرى إلى متى سأظل أزعجك هكذا أو أفزع إليك كلما أحسست أننى بحاجة إلى رأى أو حكم أو اختيار ما لدى من آراء وأحكام .. أرجو أن تحتمل وأن تسمح .. فقد يكون لهذا التطفل عليك فائدة .. وولن كان من الصعب أو المستحيل قياس هذه الفائدة .. أو الإقرار بها من جانبى أوجانبك . وقد تكون المسألة أن اقترابنا الفنى ، بصرف النظر عن اقترابنا الروعى ، هو فى نهاية الأمر السبب فى ذلك . وقد يكون فى مثل هذه الخطابات - للأخريين - شيئا من التوضيح الذى عجزت أنا أن أقدمه لهم .. لأننى إلى الآن لا أكاد أطمئن إلى مالدعيم من فهم واثق كل الثقة - التى تكاد أن تكون يقينا إلى ما لديك لى من فهم

لقد فرغت من قراءة الكتاب فى الملكية الذى أعده عدلى .. والواقع ، وبالتحديد ، أن ما فعله عدلى وهو نتيجة قراءة جيدة أدين له بها أنه وضع مسافة صغيرة بعد الفقرات التى كانت تبدأ فى أول السطر فى الأصل المخطوط ووضع مسافة أكبر قليلا (الضعف تقريبا) عندما كان الأصل يبدأ بصفحة جديدة واحتفظ وراء ذلك بتقسيم الكتاب إلى خمسة أقسام كما هو فى الأصل . وأظنك تذكر أننى قد تصيرت قليلا فى قبول إسقاطه للصفحات الجديدة داخل كل قسم وأريدت أن أخذ رأيك فى ذلك . ولكننى الآن أقرب إلى قبول ما صنعه عدلى مشكورا تاركا الأمر بعد ذلك لك والمقارءة ولنصيب الكتاب .. فكل كتاب فيما اعتقد نصيب ..

وأنا لا أستطيع بالطبع أه أتصور ماذا سيكون مصير الكتاب إلا أننى قادر على أن أتصور بالطبع الإهمال وعدم الفهم والمعبور المعادى من المقارئ والنقاد فى ثقافتنا العربية الأمر الذى كدت أكون متحمدا عليه مستسلما له .

ولكننى أكتب لك هذا الخطاب وأنا أذكرك - باحترام وتقدير - جهتك النقدى لتقديم هذه الأعمال التى أكتبها للمقارئ ومحاولات إدراجها فى تقسيماتك وتصنيفاتك للأعمال القصصية الروائية وما كتبت عن الحساسية الجديدة والقديمة وعن مقولتك عن « المعبر - نوعيه » .

وليس مقولاتك النقدية هذه ولا حتى مسألة المعبر نوعية هى ما أريد أن أحدثك عنه الآن وإن كنت أحس الآن أن مقولة « المعبر نوعية » هى مقولة تنصرف إلى الأدب وتاريخه وأنواعه وليس إلى العمل الأدبى

مباشرة . وقد تكون هذه المقولة في حاجة إلى إعادة نظر في تاريخ الأدب لتقدير مدى ما في الأعمال الأدبية فعلا من تداخل أو عبور نوعي جزئي أو كامل . فما أكثر الشعرية في القصص والروايات وما أكثر القصصية والسخرية في القصائد والشعر عامة .. وإن كان هذا بالطبع لا يقلل من جدة وخطورة المقولة في دفع الكتابة الحديثة إلى التحرر من قيود وشروط النوعيات التقليدية ومن تقليدية وانحصار هذه الشروط . ولكن هذا موضوع طويل وآخر غير الموضوع الذي أريد أن أحدثك عنه اليوم والذي دفعني إلى محاولة كتاب هذا الخطاب . وخوفا من أن تضع مني الأفكار التي أريد أن أسجلها أمامك وأن اتعب من الكتابة أو أفتقد الاهتمام أريد بسرعة أن أخلص لك أفكاري التي هي في الأساس توقعات أو فروض أحس بحاجتي وطمحي في أن تتحقق لدى من يقرأ أجازة تفريح أو يحاول معالجتها نقديا .

وأبدا هذا التخليص بمقولة عامة أو من بها إيمانا عميقا وأحس أنها ضرورة جدية في أي عمل نقدي . فانا ممن يؤمنون وأظنك في أعماقتك مثلي ، أن كل عمل نقدي هو عمل جزئي وأن تتظير النقد ينتمي إلى مجال آخر غير مجال النقد وهو مجال فلسفة الفن أو علم الجمال أو تاريخ الفكر والأيديولوجيا .

ولا أظنك ستحتاج أو تطلب مني شرحا طويلا لهذا الموقف أو الرأي فلا أظنك في أعماق فكرك تخالفني فيه وإن كنت تشعر أن الالتزام به يكلف الكثير مما يجعل تطبيقه أو اتباعه جهدا كبيرا قد لا تستحقه ما تتعرض له من أعمال أو قد لا يمكن تحقيقه في الحيز والوقت المتاحة للعمل النقدي الذي نمارسه وهذا بالطبع صحيح تماما .

ولكنني أعتقد أن جزئية النقد التي أتحدث عنها هذه تتطلب أساسا التوصل إلى انتزاع المقولات النقدية الخاصة بالعمل من العمل نفسه مما يترتب عليه ضرورة تعدد وتغير هذه المقولات مع تغير الأعمال .. وقد يؤدي هذا بعد العمل الجزئي الطويل المتعاقب إلى بذور نظرية أو فكرة فلسفية عامة . ولكن هذا لا يجوز الغفارة به قبل هذا السند الطويل من الأعمال الجزئية النقدية حول الأعمال الجزئية .. فالواقع - في نظري - أن استباق النظرية للتحليل النقدي الجزئي يؤدي إلى إغماط حق العمل الفني الجزئي في الانتزاع بالعمل النقدي للكشف عن أسرارها وتركيبه بحيث يفقد العمل تميزه وتخصصه وتضفي قيمته الحقيقية وهو يتدرج في مقولة عامة أو نظرية واسعة .

ولكن هل من الممكن بالفعل اكتشاف المقولات النقدية الخاصة بكل عمل . إنني أعرف بوضوح صعوبة هذا واحتياجه للوقت والجهد الكبيرين .. فقد جربت ذلك وأنا أريد - كما مرزات - الكتابة النقدية عن رامة والتنين أو عن الزمن الآخر أو غيرهما من أعمالك .. ومازلت أعتقد أن هذا قادم وضروري وأنه سيأتي مادام في العمر بقية .. وأظن سابقة الكتابة في عن قصة الشوارع وما هو مجتمع لدى من صفحات مكتوبة عن كتابيك بشيران إلى ذلك أو يعطيني آنا على الأقل .. أمل في الإكمال لما أريد تحقيقه من اكتشاف وتطبيق المقولات النقدية الجزئية التابعة من الأعمال نفسها .. هذا إلى جانب بعض محاولات الأخرى التي تكثرت بالاحتفاظ بها والعمل على نشرها وإبرازها ..

ولكننى لم أصل بعد إلى ما أريد أن أحدثك عنه وما تجميع في نفسى من أفكار بعد أن انتهيت من مراجعة البروفة التى أرسلتها لى السيدة سميرة الكيلانى والتى قررت أن أعيدها إليها معتمدا إياها إلا من بعض أخطاء مطبعية جديدة .. تاركا مصير الكتاب لنصيبه لدى القارئ .

ولكننى فعلا .. أريد أن أسارع بالانتهاء من هذا الخطاب الذى طال أكثر مما توقعت وذلك بالإشارة مباشرة إلى مجموعة من المقولات أو الأسئلة النقدية التى أتصور أن من الضروري انتزاعها ثم استخدامها - من العمل نفسه .

وأول هذه المقولات هى مقولة « الإيجاد » التى سبق لى أن استخدمتها مع أعمالك والتى اعتقد أنها تكشف عن جوانب من التشابه العميق فيما نحاوله من كتابة فنية .

و « الإيجاد » فى نظرى هو غير « الخلق » . فالخلق الذى يشعر أساسا بتاريخيا (فى تاريخ الفكر) إلى الخروج من العدم لا يكفي للدلالة على ما أريده من إشارة إلى وجود للعمل الفنى فى الخارج وما أقصده باستقلالية الوجود لهذا العمل نتيجة لتحويله للقيمة إلى وجود مستخدما فى ذلك أداة التعبير المتباينة والمختلفة التى تقيم العمل مستقلا بصرف النظر عن نوعية ودرجة التلقى ومع ذلك تسمح - كما يسمح الوجود - بالتلقى المتنوع المختلف . وقد توصلنا هذه المقولة إذا وقفنا عندها إلى النظرية . ولكننا إذا استخدمناها فى العمل النقدي فإنها ستقدم ثراء ساحرا ومستجيلا فى تدفق واكتشاف آثار وأدوار الأدوات التعبيرية بكل أنواعها البلاغية والموسيقية واللونية والشكلية والمركبة الى جانب ماتسبيه أو ترتكبه هذه الأدوات من اشتباك مع أحكام التلقى النفسى والاجتماعية والتاريخية (لفة والفن والنوعيات الأدبية) وما تستلظه وتستثيره من قيم بأنواعها المختلفة (خلقية واجتماعية واقتصادية) وما تمارسه هذه الأدوات من إعادة وتكرار لتجربة اللقاء مع الوجود بأنواعه وصوره وأحواله المختلفة .

الإيجاد إذن مقولة ثرية مشرقة وواسعة حتى الاستحالة ولكنها نابضة تتفق فى طبيعتها مع طبيعة بقاء العمل الفنى بخروجه عن الزمن ودخوله مع ذلك فى جزئياته وجزئياته . وكىم بوسى أن أصبح القدرة والزمن على ممارستها بعد أن منحتنا أنت بأعمالك الحق فى تطبيقها والتحدى اللازم لممارستها .

وما أكثر ما أتصور الخروج به من نتائج لو طبقت هذه المقولة على إجازة تفرغ وعلى تناولها . وخاصة لو تناول ذلك الإيجاد الجزئى فى جزئيات العمل وفى كليته الشاملة . كم بوسى أن يطبق ذلك على دلالة التمثال على البحر وعلى اللوحات الداخلة فى العمل : زجاجة الروم وقلب الدم وقيل ذلك عودة الفجر واللوحات الثلاث والعمل الأخير الذى لم يكتمل ثم بعد ذلك لو طبقت على حياة البطل وموته أو مصرعه وما يتخلل ذلك من مناقشة واشتباك مع الواقع أو ابتعاد عنه للمحافظة على استقلاليته . وأخيرا العمل كله فى كليته وفى تعاقب زمانه وأزمته الداخلية قد يكون هذا كله مستجيلا أو قد لا يجد النافذ مبررا ولكن اعتقادى أنه بدون ارتكابه يظل العمل مغلوقا ..

وينقلني هذا - كي أفرغ من الخطاب إلى مقولة أخرى أحلم أو أرى ضرورة استخدامها وتطبيقها - ولكن لا أريد أن أنتهي بسرمة من مقولة الإيجاد قبل أشهر فقط إلى وجهين أو امرين آخرين يتمثلان بهذه المقولة الأمر الأول هو مسألة القيمة . وقد انشغلت طويلا بهذه القضية وخاصة في كتاب الإستيعاب والقيمة وما زالت وأظن أنني سأظل أمدا طويلا مشغولا بها . ولما حاولت لتلخيص القضية بشكل مبسط أقول أن كل وجود يتلقى قيمه من خارجه أي من الوعي الذي يتلقاه . فلو أننا افترضنا القيمة للموجود بعيدا عن الوعي فإمتنا لن نستطيع أن نفسره ولكن أن نصفه فقط كما يفعل العلم . فالعلم الذي يصف أحوال الوجود لا ينتقل إلى القيمة إلا إذا انفصل عن الوصف ليصبح الوجود في نظرية أو في بنين . أما في الفن فالإيجاد أو الوجود الفني لا وجود حقيقي له حتى تكون القيمة مدخولة فيه لا تتصلب عنه . وهذه في الحقيقة هي معجزة الفن . كل وصف في الفن ، وكل شخصية ، وكل عبارة ، أو تسجيل لإشارة ، كل ذلك تكمن فيه قيمة وإه قيمة وإلا لما كان وجودا فنيا .. يمكن أن يكون أي شيء آخر من صور التعبير .. بوح إنساني اعتراف ، تحليل نفسي ، وصف اجتماعي ، دعوة سياسية .. أو كل صور للتشاطر التمييزي والفكري الأخرى للإنسان أما في الفن القيمة هي ، وصف دم الوجود الفني ويدونها لا يكون أما كيف نكتشف هذه القيمة أو نسجها أو تتفق عليها فهذا قد يختلف عليه ويختلف عليه النقاد ولكن اقتراض وجودها لا مفر ولا مهرب منه إذا أردنا أن نتحدث عن الفن ..

ونظرا لأن هذا المعتقد هو إلى حد كبير موضوع أجازة تفرغ إذا كان من الممكن الحديث عن « موضوع » واحد للفنان فإن التعبير عن هذا الموضوع الصعب الدقيق قد عقد صور التعبير بحيث يمكن التنازل هل نحن أمام رواية أم تأملات فلسفية أم نحن أمام طموحات فنان في حالة حصر يريد أن يشهد تولد القيمة في نفسه .

أما الأمر الآخر الذي يرتبط بمقولة الإيجاد في أجازة تفرغ فهو الإشارة اللازمة إلى تفرغ البطل بالعمل ، أي حرصه على التوصل إلى حريته في وحدته الكاملة وتوحيده وليس تفرده . فالملاحظة القريبة تشير إلى أن الفنان حسن عبد السلام هو الشخصية الوحيدة في الرواية على الرغم من وجود أفراد آخرين كثيرين . فهل وجود هؤلاء هو نفس وجود الفنان أم هو وجود من حال آخر . قد يرى البعض أن هذا عيب في العمل ولكنه على أية حال أحد خصائصه التي يجب أن ندركه وأن نقره أو يحكم عليها أيا كان الحكم .

بعد هذا أريد أن أنقل إلى مقولة أخرى هي مقولة الزمن وأنا لا أريد هنا أن أسفل في المناقشة الفلسفية التي تأثرها الفنان حول الزمان والمكان فذلك يتلاق أساسا بمشكلة الإيجاد وكان يحسن مناقشتها قبل ذلك أو مع مناقشة مقولة الإيجاد . ولكن سنتجاوز هذا الآن لأنني حريص على أن أسجل الأفكار التي صلبت القراءة أو المراجعة أو إعادة القراءة التي اضطرت إليها .

من المعلومات التي تفيد الناقد أولا تفيده - لا أدري ؟ - فذلك حسب ما سيستخدم من مقولات وما سيكون من أحكام .. من المعلومات التي قد تفيد أو تثير التفكير أن أجازة تفرغ قد كتبت في حوالي سبع سنوات ولا داعي لاستئثاره التأسوع هنا ولكن الواقع الذي حدث هو ذلك . خلال هذه السنوات كان الكاتب ينقطع

عن الكتابة ويعود ليوصلها من نقطة التوقف تماما دون أن يحدث تغير أو تعديل ... ما هو المعنى الدقيق لهذه الواقعة ، هناك معان كثيرة يستخلصها المتلقي كما يريد . ولكنى اتمنى فقط ألا يحس المتلقي ذلك عند القراءة فانا لم أستطع أن أحدد بالضبط مواضع التوقف أو أسبابه كما لم أستطع أن أحدد كل الوسائل التعبيرية أو الادوات التى استخدمها الكاتب لتجاوز هذه الفجوات أو لإخفائها إذا كانت موجودة .. بحيث يصبح التساؤل مشروعا هل هناك فجوات . وهذا حكم ، فإذا كان ذلك صحيحا فلماذا نجد القراءة سريعة ومتلاحقة ونجد أن هناك قدرا على الأقل من الاتصال والتشويق وإن كنت أرجو أن يسمع لى بهذا التصور . انا أرجو أن يكون ذلك صحيحا والا فسيكون الفشل مؤلما وكما أرجو أن يقنعنى به الناقد المتلقى .. فهل هذا مطلب غير عادل ..

لقد بدأت اتعب وأمل من الكتابة ، أقصد كتابة الخطاب نتيجة لما تثيره كلماتى من مخاوف فى نفسى عن عيوب العمل .

ولكنى أريد على الأقل أن أشير إلى أن مقولة الزمن واستخدامها واختيارها ... حتى فى هذه الحدود الاولى التى شرحتها فى ضوء المعلومات الخاصة بزمان الكتابة ، سوف تكشف عن الكثير من خصائص العمل وعيوبه أو ميزاته إذا كانت هناك .

ولكن هناك لمقولة « الزمن » تطبيق آخر يجب أن يستمد أيضا من العمل وأن يعتبر مقولة نقدية هامة . فالزمن فى العمل يستخدم - فيما أرى - استخداما خاصا - تشاركنى أنت أيضا فى استخدامه فى إصمالك . هذا الاستخدام للزمن يتلخص فى قضية معقدة هى ما يمكن أن نسميه زمن الكتابة من حيث أنه يفتقر عن زمن القصة أو زمن الحدث . فزمن الكتابة أقصد به ببساطة الزمن الذى تتم فيه الكتابة . ففى هذا الزمن يقع العمل بالفعل وليس فى أى زمن آخر . فكل الماضى وكل التذكر ، وكل الأمل والطموح وكل ما يحدث من أحداث متعاقبة كلها لا يمكن تحقيقها أقصد التحقق من أسباب وقوعها وشرورها هذا الوقوع إلا من خلال افتراض زمن الكتابة والالتزام به .

أرجو ألا أكون غامضا تماما فى ذلك فأظنك تعرف بالممارسة ما أعنيه تماما . فالأحداث فى العمل لانتعاقب ولكنها موجودة دائما والماضى أو الحاضر أو المستقبل هى أجزاء من عملية الكتابة ذاتها ولانتمصل الواحدة منها عن الأخرى حتى وأن افترضنا ذلك من أجل التلقى أو من أجل منطق التلقى ..

لقد طال الخطاب وفجحت على نفسى أمرا طويلا كم أود أن امارس تطبيقه على أعمال أخرى حتى أكون حرا فى الحديث عنه دون استحياء أو خجل أو تخرج ..

ولكننى أكتفى بما تورطت فيه إلى الآن من استحضار لمقولات ومن تصورات عن تطبيقها راجيا ألا أكون قد بلغت فى تطللى عليك أو فى إزعاجك بقراءة كل هذه الكلمات التى أود لو أننى أستطيع أن أعاود تطبيقها وتحليلها من جديد ..

ولك كل حبنى وتقديرى

خواطر حول مفهوم الشرف

● لم أشاهد إلا منذ بضعة أيام فيلم إيناس الدغدي ، عفا أيها القنون ، وهو فيلم يسجل اعتجلا قويا على الاختلاف الشاسع في تقييم المجتمع والقنون وإدانتها للخيطة الزوجية من جانب المرأة ومن جانب الرجل ، وتشكدهما في الحالة الأولى بللقطة إلى تسلسلها النسبي في الحالة الثانية .

وإذا أنصبت تفكيري عقب مشاهدة الفيلم على ما عساه أن يكون السبب في هذا الاختلاف الواضح في الحكم . وخطر في ذهني تفسيراً أعرضه فيما يلي :

شبه مطلق على الذكور في توليد كافة احتياجاتهن المتنوعة ، وإشباع رغباتهن المتعددة ، في حين كان المطلب الأساسي للرجل من الأنثى هو الجنس ، سواء لإشباع الغريزة أو الإنجاب . وقد استقر بناء على ذلك ترتيب اجتماعي مقتضاه أن ينال الرجل مطلبه هذا من المرأة شريطة أن يتولى هو إشباع الاحتياجات والرغائب المتعددة للمرأة ولأولاده منها . ويتضح من هذا أن حاجة الأنثى إلى الذكر كانت في الأصل - والمبرور وقرون - أوسع مدى وأشد إلحاحا من حاجة الذكر إلى الأنثى ، وأن خيرها وصالحها ورغد عيشها ، أمور تتوقف على هذا الترتيب غير أن هذا

لأسباب عدة ، لا داهي للوضوح فيها في هذا المقال (قد يكون أبرزها ما استقر من أن الرجل أكثر احتمالا للأعمال الشاقة والمجهود العضلي) ، استقرت الأوضاع في الغالبية العظمى من المجتمعات على أن يتقَرَّع الرجل لمهمة كسب العيش والصيد والحرب والحُكم إلى آخره ، وأن تنفَرَّغ المرأة للأعمال المنزلية ورعاية الطفل وبعض الأعمال الخفيفة التي تعاون بها الرجل في ميدان الزراعة والحرف اليدوية وغيرها . وقد كان من نتائج هذا التقسيم في العمل الذي يعرفه الطير والحيوان (ولكن فقط في مرحلة الحمل ورعاية الصغير ، أن أصبحت إنثا البشر تعتمد اعتمادا

تزوجها على أساسه ، وكذا لأن مثل هذا السلوك من شأنه أن يخيف الرجال من الزواج فيعرفوا عنه ، وهو ما يمثل كثرة بالنسبة لجنس النساء كله . بل أصبحت خيانة المرأة لزوجها جريمة أشنع من جريمة استسلام الفتاة غير المتزوجة للرجل . ففي الحالة الثانية يمكن للرجل أن يردّ إلى الفتاة شرفها بتصحيح غلطته والزواج منها . أما المرأة المتزوجة الساقطة فإن جرميتها غير قابلة للإصلاح بزواجها من العشيق بعد طلاقها .

إنّ فالانكار الشائنة عن شرف المرأة أفكار سليمة وضرورية للمجتمع . غير أنها أيضاً قد بنيت على مصالح محسوبة . وبالتالي فهي قيم – مع صحتها – نسبية وليست مطلقة . اعنى أنها قيم لا يمكن للفكر المجرد أن يصل إليها ، ولا أن يتبنّاها إلا على ضوء ظروف اجتماعية واقتصادية معينة . وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن قتل الوالد أو الأخ الابنة أو الأخت للزانية ، أو انتحار الفتاة التي تحمل من علاقة غير مشروعة ، هو من قبيل المبالغة والتطرف ونسيان الغاية التي كانت فكرة « شرف المرأة » مجرد وسيلة لها .

في مقابل هذا التضامن بين النساء ، ثمة تضامن بين الرجال يفرض على كل رجل متزوج أن يحرص كل الحرص على عدم إتاحة الفرصة للزوجة للإخلال بالتزامها الجنسي . وتوقع اصدم مطالب على هذا الإخلال إن حدث ، حتى لأحدث ثغرة في الترتيب الاجتماعي الذي ذكرناه متى تهاون أو تصامح مع خيانة زوجته رغم علمه بها . مثل هذا الزوج المتهاون مستقر من مجتمع الرجال كله ، وإن كان ضياع شرفه ليس في نظر المجتمع بفضاعة ضياع شرف المرأة ، حيث أنّ العلاقة الجنسية ليست عنده بالدرجة الأولى من الأهمية – كما عند المرأة – وقد يفوقها لديه في الأهمية طموحاته في شتى الميادين .

الترتيب ، كان دائماً محفوظاً بالمخاطر التي دفعت النساء من أجل الحفاظ عليه إلى نوع من التحالف والتضامن فيما بينهن ، حتى يواجهن جنس الرجال بأسره باعتباره العدو المشترك الذي يملك بفضل قوته المضلّة وانفرادة يكسب العيش ويحكم كل أطايب الحياة .. لقد أصبح لزّاماً على المرأة حتى تشارك في الاستمتاع بهذه الأطايب أن توفّر الرجل وأن تجعل من زواجه بها ضرورة لا مفرّ منها . ولكن يصبح هذا الزواج أمراً لا مفر منه بالنسبة للرجل ، بات من اللازم أن تكون المرأة حازمة متشدّدة بحيث لا تسمح للرجل بأن ينال غرضه منها إلا بالاستسلام وقبول الزواج ، فإن تبثت هذا الموقف الحازم النساء جميعاً ، أمكن للغالبية العظمى منهن الاستفادة من هذا الترتيب وإشباع حاجتهن . بيد أن هذه الغاية لا يمكن الوصول إليها على هذا النحو الضالّ الضالّ الفعّال إلا متى احترمت كل النساء ذلك الواجب الذي ذكرناه (وهو ألا يُنلّز الرجل غرضه) . وبالتالي أصبح من المهم للغاية أن تضمن النساء عدم شذوذهن بعضهن وعصيانتهن لهذا الواجب ، وهو ما لن يتأتّى إلا بالتضامن الكامل فيما بينهن .

ومن هنا جاء اعتبار أي فتاة تسلم نفسها لرجل دون زواج ، خائنة لجنس النساء كله ، بالنظر إلى أنه لو شاع مثل هذا السلوك لنشأ خطر يهدد مصالحة المرأة بصفة عامة ، حين لا يجد الرجال ضرورة ملحة للزواج ، ولهذا بات من الضروري إخافة مثل هؤلاء الفتيات من أجل ردهن عن خرق التضامن النسوي . وسبيل هذه الإخافة هو وصمهن بالعار ، ومقاطعتن ، والتعصير عن احتقارهن ، والقول بأنهن قد فقدن شرفهن . وقد امتدت هذه الإدانة بطبيعة الحال من الفتاة غير المتزوجة إلى المرأة المتزوجة التي تخون زوجها ، حيث أن النتيجة واحدة ، وعلى اعتبار أنها لم تلتمز حيال زوجها بشرط الاتفاق الذي

غير أن القيم والمفاهيم هي لا شك عرضة للتغير على مرّ الحقب بتغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية ، خاصة في المجتمعات التي لم يعد الدين يلعب فيها دورا كبيرا كالمجتمعات الغربية ، أو متى لم ترتبط بتقاليد معينة بالدين . من أمثلة ذلك أنه قد كان من السهل نسبيا على اليابانيات التخلي عن عادة لبس الأحية الحديدية الضيقة من أجل تصغير حجم القدم ، بسبب عدم نص الدين على هذا التقليد ، في حين كان من الصعب نسبيا على المسلمات أن يتخّلين عن الحجاب الذي يرين أن القرآن قد أمرهن والزّمهن به إلى يوم الحساب .

فإن كان مفهوم شرف الفتاة قبل الزواج هو في طريقه إلى الزوال في المجتمعات الغربية ، فمنما يرجع ذلك في رأيها ، إلى الأسباب التالية :

● أن التطورات الاجتماعية وأساليب التكنولوجيا الحديثة قد جعلت سبل كسب العيش - في غالب الحالات - في غير حاجة كبيرة إلى مجهود عضلي وهمل شاق لا يستطيع النهوض به غير الرجل . وبالتالي فقد خرجت غالبية النساء الغربيات إلى العمل إلى جانب الرجال ، وبات باستطاعتهن بفضل صلهن أن يوفرن احتياجاتهن المادية المتنوعة ، وإشباع رغباتهن المتعددة ، ولم تعد حاجتهن كبيرة ، كما كانت في الماضي إلى الرجال من أجل توفيرها ، وبالتالي لم يعد الزواج شرطاً لها ، ولم يعد يعنين بالدرجة الأولى نصب الشباك لرجال يتزوجن منهم .

● أنه بالرغم من أن الأعمال المنزلية ورعاية الأطفال لا تزال من شأن المرأة ، فإن التكنولوجيا الحديثة سهلت من هذه المهام ، وقصّرت من الزمن اللازم لأدائها ، وأقيمت المؤسسات التي تربي الأطفال أثناء غياب المرأة في عملها ، ومنحت القوانين المرأة الحق في إجازة الولادة ورعاية الطفل ، بحيث لم تعد هذه المهام تستغند ما كانت

ولعل أصل حرص الرجال على شرف نسايتهم ، هو أنه مع نشوء نظام الملكية الخاصة ، سواء في الأرض أو الحيوان أو النقود أو غير ذلك ، بدأ الحرص من جانب صاحب الثروة - وهو في أغلب الأحيان من الرجال - على تميمتها ، وعلى التأكد من أنه سيورثها لأولاده هو .. كذلك فإنه مع ظهور نظام القبائل ، بزغ الاعتقاد لدى كل قبيلة قوية بأن قوتها مرتبط ببقاء سلالتها . وهما سببان أدبيا إلى الرغبة في التأكد من نسبة الأولاد إلى آبائهم ، وبالتالي إلى ظهور المفاهيم التي لصحت إليها عن السلوك المطلوب من الأنثى قبل الزواج ويعدّه ، وتأكيد أهمية البكارة وقت الزفاف ، وتقضيل الإسراع بتزويج الفتاة بعد بلوغها مباشرة ، أو حتى قبل بلوغها ، وفرض الحجاب عليها ، وإخضاع تحركاتها وتسلطها منذ وقت ميكر لرقابة الأب والأم والإخوة أو الأعمام ، إلى حين انتقالها إلى سلطة الزوج ورفاقته .

حتما هو الحال مع الكثير من القيم التي ترى طبقة أو عدة طبقات ، من صالحها أن تسود المجتمع الذي تعيش فيه ، ارتبطت هذه القيم بالدين ، واعتبرت هذه التقاليد والأحكام السلوكية من أحكام الدين التي لا سبيل إلى تغييرها أبداً .

تستنفده في الماضي من وقت المرأة وجهدها ، وأمكن لها القيام بأعمال أخرى غيرها . وبالتالي فقد اختفى أو تقلص إلى حد كبير تقسيم العمل على أساس الجنس .

● أن العلم قد أثبت أن الفكرة القديمة القائلة بأن حاجة الإنثى إلى الإشباع الجنسي أقل من حاجة الرجل غير صحيحة على الإطلاق ، وأصبح من رأى الأطباء أيضا أن عدم الإشباع الجنسي لدى المتزوجات له انعكاساته على الصحة البدنية والفكرية . وحيث أن المرأة في المجتمعات الغربية لم تعد في حاجة إلى الزواج من أجل سد احتياجاتها المادية ، فقد باتت تميل إلى الاعتقاد بأن من حقها الإشباع الجنسي مع العشيق دون التقيد بالقيود الثقيلة التي يفرضها الزواج ، خاصة أن وسائل منع الحمل التي توفرت في عصرنا هذا قد قللت من خطر إنجاب أطفال غير مرغوب فيهم ، ويمثلون عبئا ماديا على المرأة .

ويتزايد عدد الفتيات الغربيات اللواتي لا يلتزمن بالعفة قبل الزواج ، انهار التضامن النسوي الذي كان يستهدف حصار الرجل وإجباره على التزوج . وكما أنه من شأن الشفاعة في جسر ملام على مجرى مائي أن تتسع تدريجيا حتى ينهار الجسر كله ، فقد كان من شأن تزايد عدد هؤلاء الفتيات أن أقلت الزمام من الجميع ، وأضحت الفئات البكر في المجتمع الغربي في شبه عزلة ، ورأها غيرها محرومة بآثمة ، تعذب نفسها دون جدوى .

أما بالنسبة للزوجة الخائنة ، فإن الاستنكار لفعاليتها لا يزال قائما في ذلك المجتمع ، وكثيرا ما تؤدي الخيانة إلى الطلاق ، ربما بتأثير استمرار حرص الرجل على التاكيد من أبوة لولده . ومن أنه سيورث ثروته لولاده لا لولاد غيره ، ولأن الخيانة من شأنها إضعاف الرابطة الزوجية ، وأن تفقد الحياة العائلية بهجتها القائمة على الثقة والمحبة

المتبادلين ، غير أن هذه النقطة الأخيرة ضيق من تلك الهوية الكبيرة في تقييم الخيانة الزوجية من جانب المرأة ومن جانب الرجل ، إذ أن الخيانة من أي من الطرفين - على سواء - كفيفة بأن تزعزع من أسس المودة والألفة والتفاهم والثقة التي لا غنى عنها في أية زيجة سعيدة .

هذا عن الوضع في الغرب . أما في الشرق فإن المجتمع والقانون لا يزالان يريان أن خيانة الزوج أقل خطرا بكثير من خيانة الزوجة ، حيث أن الأولى هي عادة عابرة وغير ذات تأثير مدمر في الحياة العائلية ، بالنظر إلى أن الجنس ليست له الأهمية العليا لدى الرجل (عكس الحال مع المرأة) ، وإلى أن الزوج لا يمكنه - بملاقاته غير المشروعة - أن يقحم على زوجته أطفالا ليسوا أطفالها هي .



هذه بعض الأفكار التي خطرت بذهني بعد مشاهدة فيلم « عفوا أيها القانون » ، ربما وجد القراء في بعضها جانبا من الصحة .



الطيف

الوقت ليل ، مثل كل وقت ، شديد الإضاءة مثل كل ليلة . والحجرة واقفة أعنى أن الجدران الأربعة في
أماكنها على يميني جدار ، وعلى يساري جدار أيضا ، وخلفي جدار . كان أمام الجدار الذي على يساري رفوف
وكتب ، أراها الآن على يميني . كل ليلة أراها على يميني بينما الذكر جيدا أني حين رتبته ، وساعدتني في ذلك
زوجتي وأطفالي ، كانت على يساري . وأعرف أنني لم أغبر من وضع المكتب ، ذلك أني أحببت أن تكون لوحة
الفنان من زهرة الزنابق النابتة من رحم المرأة أمامي . تلك اللوحة التي تواف عندها الكثير من رواد المعرض
باعتبار أنها تجسد الأمل ، بينما قال أحد النقاد عنها أنها تمثل الثورة ، واشتريتها أنا لهذا التفسير الأخير
وحده ، فهو الأقرب إلى الصواب ، ففي يميني أن الثورات التي تخرج من هذه الأماكن هي التي يمكن أن
تنتج ، فهي تضمن انضمام الناس إليها بلا تفكير ... لكن هذا لايهمني الآن ، ولا أريد الاسترسال بعيد
فباللجنة أصبحت خلفي ، والجدار الذي نسميت أن أقول إنه لا يزال أمامي ، لا يزال أمامي ، لكنه امتد وتكامل
الباب . ورغم أن اللوحة أصبحت خلفي ، لم ينتقل الباب معها لكن هذا لا يخيفني ، ذلك يحدث كل ليلة في
هذا الوقت بالذات ، حين يزداد ضوضاء الحجرة ، بعد أن ينام أكثر الناس في الدنيا ويطفئون الأنوار والأجهزة
الكهربائية ، وبعد أن ينام أيضا عمال الورديات الليلية ، أو أغلبهم ، تحت الآلات ، أو في أركان العنابر ،
ولا يبدو أن في الدنيا ساهرين غير الخفراء السود ، الذين غالبا ما يجلسون في البرد ، يمدون أياديهم فوق
نيران أوقدها من خشب وفحم ، ولا يتحدثون ، ولا يستمعون إلى أجهزة الرايو الصغيرة التي أطلقوا
أصواتها لتؤنس وحدتهم .

في هذا الوقت ، تزداد شدة الكهرباء في المصابيح السورنة ، وتشعشع أنوارها البيضاء . ومصبح
حجرتي يفعل ذلك . لا يتأخر فيه . هل يعرف أني أحب الضوء الأبيض كما أحب النهار الأبيض الرائق في

الاسكندرية حين تسطع الشمس وينقطع المطر ؟ ... ليس لذلك معنى ، المهم انه يزداد بيا للنور الآن ، تماما مثل الليلة ، الليالي ، اللأئحة ، لكن الحجرة لا تأخذ في الاتساع من شدة النور . ذلك يحدث ، أو يبدو لي ، كل ليلة ، ولا يحدث الآن . ربما هي لم تكن تتسع . ربما أنا الذي كنت انضماط ، أو أنتشى لم يعد لي إذن إلا انتظار الطيف . في هذا الوقت ، من كل ليلة ، وحين يبلغ النور مداه ، أراه يمر من أمامي . في العادة أكون منكفئا على كتاب . أشعر به يمر أمامي في اللحظة نفسها التي أرفع فيها رأسي عن الكتاب ، الذي أقرأه ، أو الذي أكتبه وأراه . الحق به بعيني بعد أن يكون قد عبر الحجرة وبخل في الجدار الذي على يساري .

لم يخفني قط . ذلك أنه بعد عبوره الأثري هذا يمتلك حال الحجرة — تعود الكتب إلى مكانها . يظهر الباب على يسار الجدار الأمامي . ترتفع لوحة الزينة الخارجة من رحم المرأة على الجدار الأمامي أيضا ، وريدية تبال أعصابي ، وتتساب الموسيقى من الراديو ، كامرأة تحب بإخلاص . وهامي لحظة عبوره قد اقتربت . جسدي يدرك ذلك . إذ أشعر به متحفزا لرفع رأسي عن الكتاب الذي أنا منكفئ عليه . وأشعر أن نفس الوقت أن صمت الليل قد بلغ أعماق نقطة فيه . نقطة المركز من الدائرة . نقطة الإحساس المخيف بأن هذا الكون ، كان يوما لحظة من عدم ، وكان يمكن أن يستمر كذلك ، وكان يمكن أن لا يكون غير فضاء واسع سمحيق بلا كواكب أو نجوم . كان يمكن أن يكون في هذا الكون ، مجرات من رياح . لقد ازداد تحفز جسدي ، وأطلق إشارته فارقتع رأسي ، لكنه لم يمر بالسرعة المذهلة . كان أبيض أثيريا كما هو ، ويلا ملامح كما هو . إلا أنه ، ولا أعرف هل تصدقني أم لا ، توقف وسط الحجرة وأطلق ضحكة ومضى تاركا رنينها يتردد بين الجدران المظلمة ...

الليلى

صدري والصدعُ فضاءان ،
ثلاثة أطفال يحتملون المجرى فوق الساعد ،
هل تلحظ ظل يدئ على البهو الغربى ؟
براحات هامة تتراعى تحت الإبطين ،
وتلك فلاتك نوتيين تحط حمولتها الممنوعة فى موسيقائى ،
فخذنى إن سمحت أنفاسك للشط ،
انحزنا للمُخضرين وفتحت ترسانات للماعز ،
دخلت رافلة كوخاً وهى مؤهلة للتشريع :
استلقت فوق طنافس تصنعها الأخيلة ،
شراب شعير سأل من الكهفين ،
أتاها رجلٌ من نفس فيكث حين انطلق الكوخ

على ظلماتِ الكبرِ ونامت في ترجمة
باءُ البلشون امتزجت من سنواتِ خمسٍ في بائى ،
هل تلمحُ ساقى تسوخان ببطم في التيه ؟
وراءك كان رخامُ التوحيديين يُعلّنى ويبددُ بدنى في المسرح ،
وأنا ألقى رُسغى جوارَ القدمينِ وأفخرُ بالنار ،
معلّمتى تقرننى بالجُعرانياتِ وتتعتنى بالمقصوبة :
فرعى طلق ،
وهناك عينا الأسدِ موازيتانٍ لقرطى ،
لكن الكادرَ أضيقُ من قفز .



يريدك الليلكى / كان هيكُلُ السدِّ العالى جزءاً من شفتين /
لماذا تسيرين كل هذه الفراسخِ بدونِ شُداةِ النهدين ؟ /
كُتبتُ : هل طلبنى الليلكى في هذه الساعة : الحادية عشرة
من ضحى ٢٧ مارس ١٩٩٠ ؟ / جاءت التى تدعونى إلى قصبتها مفلوثة
كساعاتٍ / عُرِيَتْ من لطنه وغسلته بقطيفةِ الرحمن /
تقبّل / أنا لك لبوةٌ / نهرك أنت أم هصيرُ حنطة ؟ / يعيدُ
الشعرُ انتاجَ المحبةِ وانتِ تلتطّعين باللسان الليلكى / هذا

وَبِئَامُ الْمَخِيرِينَ / انْتَعَشُ يَا فُهْدُ / حِينَمَا تَدْخُلُ قَبْرَ الْأَغَاخَانِ
تَذَكَّرُ سَقَطَتِي / تَحَدَّثُ فَتَيَّةً عَنِ التَّغْيِيرَاتِ فِي الْمَعْسَكَرِ الشَّرْقِيِّ
بَيْنَمَا كُنْتُ أَقْرَأُ الْجُمْلَةَ الْوَحِيدَةَ فِي رِسَالَةٍ : شَمْسُ أَسْوَانَ
خَادِمَةٌ / قَابِلْتُ سَيِّدَةً تَقُولُ لِسَيِّدٍ : جَسَدِي يَنَاصِبُنِي /
سِلَالٌ مَلِيئَةٌ بِالْمُسْتَقْبَلَاتِ / جِبِلٌّ الْجِرَانِيَّتِ انْشَقَّ / غَيَّرْتُ
حَادِثَةً بِمَنْدَاقٍ وَهَمْتُ فِي هَجِيرِي / أَنْتَ مَزْدُوجٌ كَمَصْرٍ وَمَشْدُوحٌ
كَخَزَانٍ / أَشَارَ عَاشِقٌ إِلَى بُنْيَاتٍ الْمُقَهَى فَسَالَنِي نَوْبِي : هَلْ
تَزَوَّجْتَ جَمِيلَةً ؟ / سُرْتُكَ مَحْفُورَةٌ عَلَى جِدْرَانِ مَعْبِدٍ قَبِيلَةٍ /
هَذِهِ غُرْفَةُ الْخَمْرِ السَّنَوِيِّ وَهَاتَانِ تَقْلَحَتَاكَ عَارِيَتَانِ فِي غُلْمَةٍ
تُشْعَلُ الْأَطْرَافَ بِالْمَادِّ / بَلَحَ يَجْفُ فِي ظَهْرِهِ / عَشْرُونَ
نَسْخَةً أَصْلِيَّةً مِنْ جَسْمِكَ النَحِيلِ تَحْمِلُ سَقْفَ الْمَعْبِدِ الْأَيْلِ /
وَالثَّعْبَانُ يُسَمَّى / جِبِلٌّ وَاحِدٌ وَأَحْلَامٌ عَدِيدَةٌ / خَلْفَ صَالَةِ الْكُهَّانِ
قَالَتْ حَبِيبَةٌ لِحَبِيْبٍ : عَوْدُكَ زَيْنًا يَا صَانِعَ الْجِشْمَانِ / كَانَ رَأْسُ
بِسْتَانِ الْأَشْتَرَاكِينِ يَشْعُرُ تَيَنَةً مَضْرُوبَةً حِينَمَا كُنْتُ أَرْقُبُ
عَابِرَةً تَقُولُ لِعَابِرٍ : أَنَا كُلْبُكَ الْمَسْقِيَّةُ يَا كَرْنَكُ مَا زَالَ الْعَالَمُ
مِلْكَاً لِعَمْرَتَيْنِ / وَأَيُّزِيْسُ أَحْلَى أَسْمَائِي / خَذِ الْقَمِيحَ إِلَى الْمَوْقِفِ
وَأَعْطِنِي سَنْبِلَةً أَعْطَى بِهَا قَرْجِي .

سَنُطُّ فَوْقَ الْخَصْرِ وَمُذْنَبُهُ بِمَسَاوَاةِ جِلْفُونِي ،
لِلْمَخْتَارَاتِ الْمَخْتَارُونَ وَهَذَانِ النُّهْدَانِ يَقُودَانِ الْإِبْرَارَ إِلَى قَادُشْ ،
كَيْفَ سَأَلْتُ مَنْ رَزَدَى ؟
السَّاعَةُ سَوُوطٌ وَالْهَكْسُوسِيُّونَ يَشْجُونُ الْجِسْرَ ،
فَمَنْ سَأَسَلُهُ الْإِسْرَارَ الْمَخْزُونَةَ تَحْتَ الْكُتَّانِ الْمَخْطُوطِ ؟
أَنَا الْإِثْنَانِ مِنَ الْوَاحِدِ لَكِنَّ الْمُنْتَزَهَاتِ مُحَاصِرَةٌ بِالْبَرِيقَاتِ ،
اسْتَمْتَدُوا فَوْقَ أَوَانِيٍّ وَخَذَعُونِي بِالرَّايَةِ ،
بَاتُوا مُنْتَعَشِينَ فَحَزَبْتُ الْيَاقُوتَ مِنَ الْيَاقُوتِ وَبَيَّنْتُ الْقَلْعَةَ ،
قَدِمَائِي عَلَى صَخْرٍ وَطِمَائِنَاتِي زَائِفَةٌ فِي الْخَلْقِ ،
أَنْظُرُ لِلظِّلِّ يُقَسِّمُ وَجْهِي وَالْمَذْيَاحُ يَبِثُّ الصَّبِغَةَ ،
كَيْفَ سَأَخْطُرُ مِنْ مَمْلَكَتِي لِلْمَلَكُوتِ ؟
الْمَرْأَةُ تَقْشِي مَعْصَمَهَا الْمُنْقَوِعَ بِدَرَجِ الْخَلِّ وَتَنْهَضُ بَيْنَ الْكُتْنَابِ
مَكَلَّةً بِكِتَابِ الْمَوْتِ ،
وَالْمَخْتَارَةُ مَاشِيَةٌ بِوِطَائِفِ أَعْضَاءِ رِعَايَاهَا الْمَخْتَارِينَ ،
فَكَيْفَ سَأَصْعُدُ مِنْ رَهْبُوتِي لِلرَّاهِبِ ؟
كُنْتُ أَنَا الْجَائِزُ :
أَشْهَدُ صَاغَاتٍ مُنْتَشِرِينَ عَلَى الْأَعْنَاقِ يَصُدُّونَ الْبَيْتَ عَنِ الْبَيْتِ ،
وَفِي آخِرِ قَنْظَرَةٍ طَائِرَةٌ تَسْقُطُ سَيِّدَةً فَوْقَ الْفَصْلِ ،

ويخذُ التركيبُ المتقنُ بخراياهِ متقنَةً .



يحملُ الطمى حِلْمَ المتعِينِ / قَرَبَ الصوامعِ قالت : ريقُهُ
الصباحيُّ لى / الحيرياتُ مبروكات / كانت المناظراتُ تدورُ حول
كيف يديرُ الاجتماعُ الحزبيُّ / لكننى كنتُ أبتغيكِ يا وازن غلالِ
عثراتِ العمرِ غَلَابَةً / هذا قميصُ أختي الصغيرةِ وذاك الذى
تحتِ حاجبيكَ ضَمْنَا المغابرينِ / كيف أجبتُ على سؤالِ
النوبيِّ ؟ / خَلَّ الوردَةُ سرَّيَّةً / أنا أنا / ليسَ على
لحمى ملابسٍ داخليةٍ / مصرُ التى لى خاطرى / صديقاتى يقلنَّ

لى : اشترى الليلكى بالفضائحِ المقدساتِ / سوفُ ترقصين
فى استقبالِ الرفاقِ الخارجين من طُرَّةٍ / أنتِ أنتِ أنتِ /
علماءُ وعمالُ / أناديكَ وهذا يكفى لأن أموت / اسكبي
على جلدى ثلاثيةُ المصرى / غرغرينةُ تأكلُ البلادَ / فُضْ /
ليسَ على القتلِ حَرْجٌ / هل الشهوةُ تعنى المبايعة ؟ / أنا
المسوقةُ إلى الليلكى / انتركهم يفصبونَ العروبةَ ؟ / أغدو
بحريتى على عتباتهِ / مجد الأيوَّة والسوددا / له جنائزى
والارادات والزورقُ / فليسوا بغيرِ صليلِ السيوفِ /

سلطانهُ سلطاني وتمسأحه على البوابات/يجيبون صوتاً
لنا أو صدى/اقرأ المحفور على نُصب الصداقة ستجدُ
الحرفين من البائية والحائى شاهقين/اين كنا يا صُبى ؟
مملوءة أنا بصبوة القنفس امتلاء الاثرياء/انظر إلى
الجيملات واطلبنى /اهلاً بالمعارك/صرت تدخلنى كأنك
تموت بعد فحة/أسطورتان/وصرت أنفرد على بطنى
كأنى فكرة مقوسة/انا المثنى والموتى وحيدون/نيلك/
الغرغرية التى تفشو فى عروقى تجهز القربان/فلتخبى الوثيقة
عن عيون العاطلين/بالاحضان يامزارع/هذه هى البحيرة التى
تمنقها الطفولات/نيله/ياتينى الهوى الذى ارتبته ثلاثين
عاماً وثمانية/عدى النهار/قابلت سيدة تقول لسيد :
لماذا ابلغت عن ثلاثين شهيداً ثم صبيت فى جوفك
الكونياك باكياً ؟ قصى شعرك الطويل صيفاً/ما اسم

هذه اللذات يا صاحبي ؟/يريك اللىلكى/لنا عند محمد
شباين/راح فجر يؤذن فى الناس حينما كنت أُؤذّن فى فذة/جيل
واحد وأحلام عديدة/نيلي/سوف أقرأ لك طائر الرذاذ ونحن
مخلوطان فى علقه/تماثيل رخامية وأوبرا على ثرعات نجوى/
أيقظى اللىلكى بإصبع القدم واستريحى ساعة من خيانات

الأحبّة/ببّيق/نذاك ما زال في خلقي وإسنا اصحاب مشامة



مُبَنَّلُ هذا السيمافورُ بِزَيْتِ اللُّقْطَاءِ ،
وَلكِنْ اللُّوَجَّ عَطِيَّاتُ سَانَحَةٍ يَجْنِيهَا الْمُتَخَلِّدُ ،
كَانَ مِثْلُكَ فَخَذْتُ كَلِمَ اللُّوتْسِ وَالشَّفَتَانِ مُشَقَّقَتَيْنِ بِأَمْلَاحِ
الْفِرْقَاءِ ،
النَّظَارَةُ غَامِقَةٌ فِيمَا وَهَجَ الْمَرمرُ أَسَى يَخْمَشُ ظَنِي بِالرَّغَبَاتِ ،
أَنَا أَتَيْتُ مِنْ ذَاهِبَةٍ وَالسُّفْلَاحُونَ سَوَاسِيَةٌ ،
دَهَنَ الرَّبِّ ذِرَاعِي بِمَسْلُطِ ضَوْءٍ شَرْقِيٍّ
فَطَفْتُ حِلْمَاتٍ فَوْقَ مَسَارَاتِ اللُّقْلُقِ مُسْتَيْقِظَةً
قَارَبْتُ الطِّفْلَةَ كَتَفِي فَظَلَّ التَّابِلُ مَرشُوشاً بَيْنَ الرُّكْبَةِ وَالْحَوْضِ ،
أَنَا الْمُتَوَكِّعَةُ لَكِنْ صَدْرِي وَالصَّدْعُ فضاءٌ أَنِي مُضَامَانِي ،
لِمَاذَا تَرْمِقُ حُمُصَةً غَائِصَةً لِي صَبْحٍ مَجْلُوٍّ ؟
أَنْتِ مَهْدُودَةٌ بِالْكَاتِدِرَانِيَّاتِ مِنَ الْخَلْفِ وَبِالزَّعْمَاءِ مِنَ الْوَاجِهَةِ
اخْتَقَتِ اللَّوْرِيَّاتُ مِنَ اللَّقْطَةِ لِحْظَةً كُنْتَ تَحْكُمِينَ وَصِيْفَاتِ
بِشْرَائِكِ الْمَلْفُوفَةِ وَتَقْرئينَ إِلَى مَيِّمَتِي ،
مَنْ يَتَكَيءُ عَلَى الصِّلِّ سِوَايَ وَيَسْتَخْرِجُ كَوْثَرَ دَائِرَةٍ مِنْ
حِلْمِ أَجْرِهِ الْفَصْحَاءِ لِمَرْجَلَةٍ ؟

هائي تنفصل الليلة عن هاء النحويين وتتحُد بهاءات المحو ،

فخذني للسط إذا سمحت أنفاسك يانوتي

وساومني : قائمة تحاريق الوادي منك ،

ونسرُ الشرفة مني ،

العسسُ غراميون وصاحبتى تعرفُ سرى ،

هل كنت محرمة في الطرقات ومعلنة في الملجأ ؟

تنفجرُ عروش الصيف مطيبة بلعاب الفلاحين ،

فماذا حجب عن الكادر سائق قاطرة الثورة ؟

أوصى أختك بى وبعيها تكشفُ للحرس السابق

أن المختارة للمختار وفي الأرض مصائر طارئة ،

قدك في الناشكاه جميل ،

هل كان جواسيس السلطة مدرعين برأس الفليوين ؟

إطلع : تضرب ربح رغبة جليابي ،

يلتصق القطن بحمصتي فالحك على الأسلاك ترشع نفسك

للطيران ،

فاين سنكتب أن المرأة والنهر يغير الشعراء

شهادة زور فوق العجلات الطائشة ،

أنا ذاهبة من أتية ،

والركب مثقلة بطحين مشموم

القاهرة في الأفلام المصرية

● تعتبر الأبحاث التي قدمت في إطار الحلقة الدراسية التي نظمتها مركز الدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية والاجتماعية عن القاهرة في الأفلام المصرية ، من أهم الأبحاث السينمائية - الاجتماعية .

ولكن عدم وجود أرشيف حقيقي للأفلام في مصر ، أدى إلى تناول القاهرة في الأفلام المصرية المعاصرة فقط ، وبالتحديد في الأفلام المخرجين الذين ينتمون إلى السينما الجديدة بعد ١٩٦٧ ، وحركة الواقعية الجديدة في الثمانينات .

الوحيد الذي حاول إلقاء نظرة على التاريخ هو بحث مصطفى درويش عن الرقابة ، و دورها في الصورة التي ظهرت عليها القاهرة في الأفلام المصرية .

وعدم وجود أرشيف حقيقي للأفلام في مصر . بل وعدم وجود مجرد فيلمو جرافيا للأفلام ، بأقوالها وأحوالها المختلفة وعدم تقدير بعض الباحثين لأهمية افتقاد هذا الأرشيف وهذه الفيلموجرافيا ، أدى إلى محدود بعض الأحكام من أي تحقيقات ، بينما هي أحكام خاطئة كما في بحث منحت الذي يقر أن فيلم « ضربة شمس » إخراج

فالبحت الذي قدمه عادل منير يتناول فيلم الجوع إخراج علي بدربخان وهو من أفلام حركة السينما الجديدة ، والبحث الذي قدمه كمال رمزي عن سينما راقية الميهر ، وهو من أفلام حركة الواقعية الجديدة التي ينتمي إليها أيضا عائل الطيب موضوع فاضل الأشود ، ومحمد خان موضوع بحث منحت محفوظ .

بل أن بحث القاهرة في الأفلام المصرية التسجيلية الذي كتبه علي أبو شادي يتناول أيضا أفلاماً تسجيلية لمخرجين ينتمون إلى نفس هاتين الحركتين . ولعل البحث

محمد خان عام ١٩٨٠ صور القاهرة على تحول يسبق له مثل في أي فيلم مصري سابق ، بينما يكفى وجود فيلم مثل « حياة أو موت » لإخراج كمال الشيخ عام ١٩٥٤ ليؤكد خطأ هذا الحكم .

ونفس الملاحظة نجدها في بحث مصطفى درويش الذي يقرر على نحو قاطع أن فيلم « أغنية توحه الصنينة » لإخراج عطيات الأبنودي عام ١٩٧٢ هو أول فيلم يصور الشوارع البشعوية في القاهرة دون أي تزويق فمن حق الباحث أن يرى أنه « أحسن فيلم ، ولكن ليس « أول فيلم ، ويكفى وجود فيلم مثل « سيفبونية القاهرة » لإخراج « صلاح أبو سيف » عام ١٩٤٤ ليؤكد خطأ هذا الحكم .

وتطرح أبحاث الحلقة العديد من القضايا الجديرة بالحوار والمناقشة . وأول هذه القضايا من المكان في السينما ، وهل له أهمية خاصة عن المكان في الرواية أو القصة أو المسرحية أو الأوبرا أو الباليه ، وهل يمكن أصلاً أن نتحدث عن مكان ما مجرداً عن الزمان الذي وجد فيه ، أو الذي عرفناه نحن فيه ؟

دون الخوض في تعقيدات فلسفية ، يمكن القول إن المكان يستحيل أن يوجد مجرداً عن زمانه . وأن المكان الوحيد المجرد عن الزمان هو « البنية » كما جاءت في الأدبيات . فبما عدا ذلك يتصف كل مكان بصفتها الزمن الذي وجد فيه ، سواء كان قرية أم مدينة ، معبداً أم منزلاً .

ويمكن تجريد المكان في أجناس وأشكال الفنون الدرامية . ولكن يستحيل تجريد المكان في السينما ، عندما تصور الكاميرا مكاناً حقيقياً سواء في السينما الروائية أم السينما التسجيلية . وحتى عندما تتدور أحداث الفيلم القصصى أو الروائى دون تحديد مكان معين أو زمان معين .

العلاقة الخاصة بين المكان والسينما هي إذن تصوير الكاميرا المكان حقيقياً . وليس عند اصطناع مناظر تصمم وتنفذ في الاستوديو مهما كانت مطابقة للواقع التاريخي ، أو الواقع المعاصر . ولذلك فإن حديث عادل منير عن القاهرة في فيلم « الجوع » باعتباره وثيقة عن القاهرة لا يعبر عن هذه العلاقة الخاصة بين المكان والسينما . وإنما هي القاهرة كما تصورهما مصمم المناظر صلاح مرعى .

وليس كل فيلم يصور في مدينة هو فيلم عن هذه المدينة . فهناك مئات الأفلام التي صورت في القاهرة مثلاً ، ولكن لا يمكن اعتبارها عن مدينة القاهرة ومن هذه الأفلام أفلام رافت الميهمي . صحيح أن ديكورات هذه الأفلام تقام في أماكن حقيقية ولكنها تعبر عن رؤية الفنان الذاتية ، وعن عله الخاص .

وينص كلمات كمال رمزي فين « الورشة والسجن والجزيرة والمستشفى » عند رافت الميهمي مؤلف ومخرج كل أفلامه ، ليست مجرد مسرح سلبي تدور عليه الأحداث ، ويحرك في فراغه الأبطال ، ولكنها بتكوينها وترتيبها ، تعبر عن العالم الخارجى الأكثر اتساعاً ، وهي تكتسب حضوراً قوياً عميقاً من خلال علاقاتها الوثيقة .

ولا يقتصر الأمر على الفيلم الروائى أو الفيلم القصصى ، فهناك أفلام تسجيلية تصور بعض مظاهر الحياة في مدينة القاهرة ، ولكنها لا تعبر عن المدينة - المكان ، مثل فيلم « النيل أزرق » لإخراج هاشم النحاس أو فيلم « حديقته الجيوان ٢ » لإخراج محمد شعبان ، أو فيلم « انقاذ » لإخراج مختار احمد ، من بين الأفلام التي اختارها على أبو شادى من الأفلام التسجيلية التي يرى أنها تعبر عن مدينة القاهرة .

والمكان الحقيقي في السينما ليس المكان الذى يضيف إليه المخرج ما يعبر عن وجهة نظره . وبالتالي قصوره جمال عبد الناصر مثلاً في ورشة انجاز فيلم « سواق



○ مقهى في وسط البلد
(فيلم الحب فوق هضبة الهرم)
إخراج عاطف الطيب

المدينة أيضا ، وظلت المدينة حاضرة في ذهن المتخرج حتى وهو يشاهد الريف . وأن تصوير خان مدينة المنيا في فيلم « زوجه رجل مهم » اقتصر على حياة ضيوف المدينة المؤقتين مثل ضابط الشرطة أو مهندس الري .

والقضية الثانية التي تثيرها أبحاث الحلقة الدراسية هي قضية العلاقة بين القاهرة القديمة والقاهرة الحديثة يقول صلاح مرعي في بحث عادل منير إن القاهرة أصبحت لها طابع أقرب إلى الأوربية من مفاعل وشوارع وحركة نقل وملابس وحتى العادات والتقاليد ، والتي تطورت بشكل شديد السرعة ، الا أنني أرى أنها ليست هي القاهرة الحقيقية ، ولكنها القاهرة الإضافية .

وهذه النظرة شائعة في البلاد التي اطلق عليها الغرب « العالم الثالث » . وهي نظرة تعبر عن الاحتلال النفسي والفكري والوجداني الغربي لكثير من مثقفي هذا العالم الثالث . فلمدينة ليست اختراعاً غريباً والعصارة ليست اختراعاً غريباً والجزء الاحدث من أى مدينة في أى مدينة

الاولمبيس « إخراج عاطف الطيب ، أو في مقهى فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » لنفس المخرج ، ليست من خصائص المكان كما يذهب فاضل الاسود ، وإنما هي إضافات تعبر عن وجهة نظر محددة ، فليس في كل ورشة ولا في كل مقهى صورة الزعيم المصرى الكبير .

وقد لاحظ على أبو شادي عن حق أن الكاميرا في فيلم « الصبياح » إخراج سامي السلاموني « تتعطف عن الاقتراب من البشر ، ويستشعر المرء نوعاً من الاندراء للواقع والبشر » . ولأحظ نفس الملاحظة عن فيلم « القاهرة كما لم يرها أحد » إخراج إبراهيم الموجي في قوله إنه جعل الكاميرا ترصد الناس من بعيد رغم أنه يراه أكمل وأجمل الأفلام التي تناولت مدينة القاهرة .

وفي بحثه عن أفلام محمد خان تناول مديحت محفوظ المدينة ، وليس القاهرة فقط ، ولأحظ ببراعة أن للمدينة عند خان تناظر المليحة والحرية والريادة والتقدم . على النقيض من صورة المدينة في أغلب الأفلام المصرية . وأن محمد خان في فيلمه الريفى « خرج ولم يعد » تحدث عن

سواء في السينما الروائية أم القصصية أم التسجيلية مرهون بتصوير مظاهر الفقر واليؤس . وتلك في نظري أيضا من ثمار الاحتلال الغربي الداخل لكثير من مثقلى العالم الثالث . ففي كل مدن العالم مظاهر للفقر واليؤس وفى كل مدن العالم أيضا مظاهر للثراء والحياة الرغدة . وليس أكتب من يقتصر على تصوير المظاهر الأولى الا من يقتصر على تصوير المظاهر الثانية .

صحيح أن الأفكار السائدة في أوساط السينما التجارية تلتقى مع سلطات الدول المتمثلة في الرقابة في محاولة منع كل جوانب القصور والتخلف ، وإبراز المظاهر الإيجابية فقط . ولكن هذا ليس في دول العالم الثالث فقط ، ومن ناحية أخرى ، فإن الاحتكام إلى هذه الحقيقة كمقياس لتقييم الأفلام يعنى الدوران في فلك الرقابة ، وبالتالي الاحتكام إلى مقاييس الرقابة ، ولو بالسلب ، فليس كل ما تمنعه الرقابة جيدا ، وليس كل ما تبيحه الرقابة رديئا . والا لما تقدمت أى دولة في العالم ، وفى التاريخ ، خطوة واحدة إلى الامام .

وهناك وجهات نظر في بحثى على أبو شادى ومصطفى درويش من الضروري التوقف عندها . إذ يرى على أبو شادى أن بول وارن المدرس في معهد السينما بالجيزة في الستينيات كان السبب الرئيسى في قيام حركة تسجيلية جديدة ، ويعتبره صاحب « مدرسة » : « ولا شك في تأثير بول وارن ولكنه ليس صاحب « مدرسة » ، وليس السبب الرئيسى في قيام حركة تسجيلية جديدة » .

كذلك تختلف مع مصطفى درويش في اختياراته المحدودة جدا من الأفلام التي عبرت عن القاهرة بعمق في تاريخ الافلام المصرية . فهو لايفتار غير فيلم تسجيلى واحد ، وهو « أغنية توهه الحزينة » ولا يختار غير أربعة افلام روائية هي « المعزومة » اخراج كمال سليم ، « والسوق السوداء » اخراج كامل للتمسانى ، و « عيون

في العالم الثالث يحبر عن عمارة العصر ، وليس عمارة الغرب .

ووصف صلاح مرعى للقاهرة الأحداث بأنها إضافية ، أخف وهاء من وصف على أبو شادى في بحثه لكل من صور هذه القاهرة الإضافية بأنه ضيق الأفق فالواقع أن القاهرة مثلها مثل أى مدينة أخرى في العالم ، تتطور مع مرور الزمن ، وزيادة عدد السكان مع التقدم الصمى النسبى ، صحيح أن الخديوى إسماعيل حين بدأ يبنى القاهرة الحديثة في القرن التاسع عشر جعل دار الأوبرا تعطى ظهرها للقاهرة القديمة على حد تعبير الكاتب الكبير كامل زهيرى ، ولكن بعد مرور أكثر من قرن من الزمان تقابلت القاهرة القديمة مع القاهرة الحديثة تقابل الجسد الواحد مع مختلف عناصره .

والقضية الثالثة في أبحاث الحلقة الدراسية تتعلق بمفهوم الصدق والكذب . فالملاحظ في بحث مصطفى درويش وكذلك بحث على أبو شادى أن الصدق عندهما

عن القاهرة وربما توجد الوثائق الأخرى في أرشيف لندن أو برلين ، ولكن لا شيء من هذه الوثائق بالذات في أرشيف مصر .

أما بالنسبة للأفلام التسجيلية ، فمثل أقدم فيلم عن القاهرة « سيمفونية القاهرة » إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٤١ . وهو فيلم كما يقول مخرجه يتقنى بالفوضى والضحيق في القهرة ، وقد أخرجه لرد على صحفي بريطاني سخر من المدينة . ومن الغريب بالطبع أن يتقنى فنان بالكلوث السمعي ، ولكن من الواضح أن الفيلم كان مجرد رد فعل ، ويتبع عن التعصب الوطني في ظل وجود قوات الاحتلال البريطاني .

وفي الخمسينات أخرج عبد المنعم شكرى القاهرة عام ١٩٥٢ ، وحسن توفيق « سحر القاهرة » عام ١٩٥٣ ، وسعد نديم « القاهرة ٥٥ » عام ١٩٥٥ ، وفريد الجندى « جبل المقطم » عام ١٩٥٦ وفي الستينات أخرج حسن رضا « يوم في القاهرة » عام ١٩٦١ ، و القاهرة القديمة و « القاهرة في الليل » عام ١٩٦٢ ، وأحمد كمال مرسى « القاهرة » عام ١٩٦٣ ، ومنير توفيق « المعادي » عام ١٩٦٤ ، ورواصف عزيز « القاهرة في الليل » و « القاهرة » عام ١٩٦٦ ، ومحمد عز العرب « القاهرة ٦٧ » ، عام ١٩٦٧ وفي عام ١٩٦٩ أخرج سمير جوف القاهرة ١٨٢٠ وهو فيلم عن لوحات روبرتس المشهورة ، وكان أول فيلم من أفلام الفن عن المدينة .

ويسبب المسألة المضحكة لأرشيف الأفلام في مصر ، يصعب ، إن لم يكن من المستحيل ، مشاهدة هذه الأفلام ، التي تشكل برنامجا خاصا عن القاهرة في الخمسينات والستينات .

وفي السبعينات وفي إطار نجاح السينما الجديدة بعد ١٩٦٨ ، ثم إنتاج مجموعة من الأفلام التسجيلية المتميزة

لا تتلم ، و « للحب قصة أخيرة » إخراج رافت الميلى .

والأغرب من حديث مصطفى درويش عن الملقى ، حديثه عن المستقبل . إذ يقول في ختام البحث لا ينتظر في المستقبل القريب أن يجري مخرج مصري على إبداع فيلم بأماكن مثل الأماكن التي جعلت من الرأئمة الهندية « سلام بوميلى » عملا جليلا . ولا غربة في هذا ، فالرقابة ما يزال لها خطرهما ، وهو خطر غير قليل . فضلا عن أن الرقابة في الهند أكثر عنفا من الرقابة في مصر ، فقد شهدت مصر إنتاج العديد من الأفلام التي تنصق فيلم « سلام بوميلى » ، كما يستحيل عليها المصادرة على ما يحدث في المستقبل على هذا النحو .

ولعل الإضافة التي يمكن أن تضيفها هذه المقدمة إلى أبحاث الندوة هي إلقاء على نظرة على القاهرة في تاريخ الأفلام المصرية . فتكون بذلك مكملة لتناول الأبحاث للعاصمة المصرية في الأفلام المعاصرة .



في البدء كان لوميير . وقد أرسل لوميير إلى القاهرة بعثة أولى عام ١٨٩٧ ، وثانية عام ١٩٠٦ . وكما جاء في كتاب أحمد الحضري عن تاريخ السينما في مصر حتى عام ١٩٢٠ ، صورت البعثة الأولى لفطحات وثائقية للقاهرة أهمها كويرى قصر النيل وميدان « للقلعة وميدان الأوبرا وميدان العتبة وميدان السيدة زينب وميدان سليمان باشا (طلعت حرب فيما بعد) وشارع النحاسين . وصورت البعثة الثانية ميدان الأبيكية وشارع الموسكى .

وفي نفس الكتاب أن لفطحات أخرى صورت بواسطة مصورين مصريين مثل ملعب قصر النيل في الجزيرة عام ١٩٠٩ ، وكنيسة الروم الكاثوليك بالفجالة عام ١٩١١ ، ومن القاهرة إلى الأهرام ، والمدينة العظيمة في مصر عام ١٩٢٢ . ويحتفظ معهد لوميير في ليون بما صوره مصوره

عن القاهرة ، والتي شاهدها كاتب هذه السطور يحكم معاصرتة لفترة إنتاجها ، ومتابعته لحركة الانتاج .

وأم تلك الاقلام حسب تواريخ الانتاج حدث في ١/١/ ١٩٧١ ، بإخراج نواز فواز الله ، و « اغنية تسوية المزمينة » إخراج عطيات الأبنودي عام ١٩٧٢ و « هنا القاهرة » إخراج يوسف أبو سيف ، و « القاهرة كما لم يرها أحد » اخراج ابراهيم المصطفى عام ١٩٧٥ و « اتلجار » إخراج عبد القادر التلمساني عام ١٩٧٩ ، وهو أطول فيلم تسجيلي عن القاهرة (٦٠ دقيقة) . وكل هذه الافلام لم تعرض قط إلا في ندوات امتداد نقاد السينما . فهي اقلام ممنوعة بالفعل ، وليس بقرارات . وربما كان تصوير هذه الاقلام لتناقضات الواقع في مدينة القاهرة بأساليب سينمائية متكاملة ومؤثرة ، هو الذي أدى إلى عدم وجود أية افلام تسجيلية من مدينة القاهرة على نفس المستوى طوال الثمانينات .

أما عن الاقلام الروائية ، فقد كان من النادر أن تصور في شوارع القاهرة أو أي مدينة أخرى حتى نهاية الحرب العالمية الثانية . وقد كان هذا هو السائد في كل الإقلام الروائية في العالم . حتى الفيلمين الهاميين اللذين أنتجا أثناء الحرب العالمية الثانية ، وهما « العزيمة » إخراج كمال سليم عام ١٩٣٩ ، و « السوق السوداء » إخراج كامل التلمساني عام ١٩٤٢ (منع وعرض عام ١٩٤٥ بعد نهاية الحرب) صورا بالكامل في الاستديوهات .

وذكر أثناء عرض أحد أفلام محمد كريم التي أخرجه في الثلاثينات ومثل الدور الأول فيها المغني والملحن المعروف محمد عبد الوهاب ، في أسبوع لأفلام كريم اقيم بعد وفاته في سينما أوروبا عام ١٩٧٢ ، أن سرته في الصلابة مضاعف خفية مذهلة عندما ظهرت على الشاشة لقطة واحدة لاتتجاوز مدة عرضها بضعة ثوان لشارع فؤاد (٢٦ يوليو فيما بعد) .

ومرة أخرى ليس للتصوير في الشوارع فضلا في ذاته ، وليس عدم التصوير في الشوارع عيبا في ذاته . وقد خرجت الأفلام اليابانية إلى الشوارع إثر تدمير استديوهات السينما في اليابان نتيجة زلزال عام ١٩٢٣ ، بل وخرجت إلى الشوارع في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية نتيجة تدمير الاستديوهات الإيطالية في الحرب ، كما خرجت إلى الشوارع في مصر نتيجة الانهيار الإداري والفني في استديوهات الجيزة في الثمانينات ، والذي يشبه الزلزال في اليابان والحرب في إيطاليا .

ولكن هذا لا يعني أن الكاميرات في الاقلام الروائية لم تخرج إلى الشوارع باقتياريها أبدا . فقد حدث ذلك في روسيا بعد الثورة الشيوعية عام ١٩١٧ ، نتيجة اختيار اينغولج . كما حدث في مصر ويلاذ أخرى كثيرة تأثرت بالواقعية الجديدة في إيطاليا بعد الحرب كمنهج وأسلوب في التعبير عن الواقع . وكانت افلام الواقعية الجديدة في إيطاليا تعرض في القاهرة والاسكندرية في نفس الوقت الذي تعرض فيه في روما ونيابولي .

ويبدو تأثير الواقعية الجديدة الإيطالية في تصوير القاهرة أوضح ما يمكن في فيلم « الأسطى حسن » إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٥٢ الذي صوره العديد من مشاهده في حي النزهة وحي بولاق ، باعتباره الأول من أحياء الأغنياء والثاني من أحياء الفقراء ، ولا يفصل بينهما غير ذلك الكوبري القصير الذي بناه إيفل على النيل . ولم يفتح أبدا .

ولكن الفيلم الأهم ، والذي كان أول فيلم روائي مصري صممت أغلب لقطاته في شوارع القاهرة فيلم « حياة أو موت » إخراج كمال الشيخ عام ١٩٥٤ ، والذي كان جديرا بالفوز في مهرجان كان أو مهرجان فينسيا أو مهرجان برلين لو كانت هذه المهرجانات دولية حقا ، وموضوعية حقا .

وعبر الفيلم عن مشكله صبية حصلت على فواء غير صالح لوالدها ، وحاول الصبي أن يمنع وصول الدواء إلى المريض بأي شكل . وبتوه الصبية في شوارع القاهرة . وعبر أكثر من ساعة يصور كمال الشيخ وثيقة سينمائية - اجتماعية متكاملة عن المدينة . وقد عاد نفس المخرج إلى تصوير شوارع القاهرة مرة أخرى في فيلم « تجار الموت » عام ١٩٥٧ . ولكن قل « حياة أو موت » هو أهم فيلم عن القاهرة في الخمسينيات من حيث الكم والكيف معا .

وفي النصف الثاني من الخمسينيات ظهرت ملامح كثيرة من القاهرة في العديد من الأفلام ، مثل « مصر الجديدة » من « الوسادة الخالية » إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٥٧ ، وشارع محمد علي في « شارع الحب » إخراج عز الدين تو الفكار عام ١٩٥٨ ، والغورية في « هذا هو الحب » إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٥٨ أيضا - والعباسية في « أنا حبه » إخراج صلاح أبو سيف والأزمنة في « فضيحة في الأزمنة » إخراج نيازي مصطفى ، والمعتبة في « المعتبة الخضراء » إخراج فطين عبد الوهاب ، ووسط القاهرة المتجارية في « لحنا للألمنة » إخراج عاطف سالم وكلها عام ١٩٥٩ .

وفي الستينات ساهم هنري بركات في التعبير عن القاهرة سينمائيا في فيلم « في بيتنا رجل » عام ١٩٦١ . وربما يكون أحسن فيلم مصري عن القاهرة في شهر رمضان ، شهر صيام المسلمين . رغم ديانة مخرجه المسيحية وهو في هذا يمسد بيلانة ، ويساطة ، ووجن إيميل-جيت ، عبقرية مصر الحقيقية والتي لا نستطيع حتى أن نصفها بالتسامح الديني . وإنما هي أكبر من مجرد التسامح .

وشهد النصف الأول من الستينات أيضا « تحت سماء المدينة » إخراج حسين حلمي عام ١٩٦١ ، و « مودع في البرج » إخراج عز الدين تو الفكار عام ١٩٦٢ ، و « القاهرة في الليل » إخراج محمد سالم عام ١٩٦٢ ، ثم

« فجر يوم جديد » إخراج يوسف شاهين عام ١٩٦٥ . وهو أهم فيلم عن القاهرة في الستينات ، كما يعتبر « حياة أو موت » أهم فيلم عنها في الخمسينيات . والمشاهد التسجيلية للقاهرة في الفجر كما صورتها كاميرا جيم العزيز فهمي في هذا الفيلم من أعظم المشاهد في السينما المصرية .

ولا يوجد في السبعينات الفيلم الذي يعبر عن القاهرة ، كما ظهرت في حياة أو موت أو فجر يوم جديد ولكن ملامح من المدينة تبدو في أفلام « شيلي في عاصفة » إخراج عادل صادق ، و « شيء في صدري » إخراج كمال الشيخ ، و « ثروة فوق النيل » إخراج حسين كمال ، و « امرأة من القاهرة » إخراج محمد عبد العزيز ، وكلها عام ١٩٧١ . و « غرياء » إخراج سعد عرفه و « حمام اللاتيل » إخراج صلاح أبو سيف ، و « السلم الخلفي » إخراج عاطف سالم عام ١٩٧٢ . و « قاع المدينة » إخراج حسام الدين مصطفى ، و « الشوارع الخلفية » إخراج كمال عطية ، و « الهارب » إخراج كمال الشيخ عام ١٩٧٤ . و الظلال في الجانب الآخر إخراج غلاب شمت عام ١٩٧٥ .

ثم كانت الطفرة الكبرى في الثمانينات : مع حركة الواقعية الجديدة والذات مع مخرج مثل محمد خان ، والذي تعتبر أفلامه أطول وأجمل قصيدة عن القاهرة . وإذا كان هناك مخرج يمكن أن نطلق عليه أنه مخرج القاهرة في الثمانينات ، فهو محمد خان ، قتلما كما يمكن أن نطلق على اشتقاقات سابو أنه مخرج مدينة بودابست .

○ ميدان النخبة (فيلم بيت القاصرات)
إخراج أحمد فؤاد



بدرخان و « الحب وحده لا يكفى » إخراج علي عبد الخالق
عام ١٩٨١ ، و « العوامة ٧٠ » إخراج خيرى بشارة ،
و « أرزاق يادنيا » إخراج نادر جلال عام ١٩٨٢ ، و « بيت
القاضي » إخراج أحمد السبعلاوى و « آخر الرجال
المحترمين » إخراج سمير سيف ، و « بيت القاصرات »
إخراج أحمد فؤاد عام ١٩٨٤ ، و « هنا القاهرة » إخراج
عمر عبد العزيز ، و « استغاثة من العالم الآخر » إخراج
محمد حسني عام ١٩٨٥ ، و « شارع السد » إخراج
محمد حسني ، و « كراكون في الشارع » إخراج أحمد
يحيى عام ١٩٨٦ .

وألعل هذه الطلقة الدراسية تحفز وزارة الثقافة في مصر
للعرض الافلام التسجيلية والروائية من القاهرة ، وتحفز
معهد السينما لدراسة هذه الافلام .

والمخرج الثانى الذى اهتم بالتعبير عن القاهرة في حركة
الواقعية الجديدة هو عاطف الطيب ، وخاصة في « الحب
فوق هضبة الهرم » و « ملف في الاداب » . وكل دراسة
اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية أو نفسية أو معمارية
عن القاهرة في النصف الأول من الثمانينات تصبح ناقصة
على نحو محيٍب إذا تجاهلت هذين الفيلمين .

والقاسم المشترك بين وثائق القاهرة السينمائية في
أفلام خان أو الطيب هو مدير التصوير الفنان الكبير سميد
شعبي الذى يعتبر أهم مصور سينمائى مصرى استخدم
الكاميرا المحمولة على اليد .

وهناك عشرة أفلام أخرى صورت القاهرة في الثمانينات إلى
جانب أفلام خان والطيب ، وهى « أهل القمة » إخراج علي

الجزيرة

أرجو أن تلمنن ، تلمنن تماما . فليست أدري ماذا كان يمكن أن يحدث لك لولا مجيئي في الوقت المناسب . قد يقال إن الأمر كان صدفة ، ولكنني أقول لك إنه العناية الإلهية بعينها . الأقدار الطيبة بلا شك هي التي الهمتنى الحركة في ذلك اليوم . تصور أن أخرج في الصباح الباكر من أعماق العمران حيث يوجد مسكني معولا على هذا الأمر الجنوني . لقد كان بيدولي جنونيا بالتاكيد حتى أصبوغ واحد على الأقل . فمن ثم يطاوع عقله وقلبه على أن يخرج من دفة الفراش فجأة ويلقي بنفسه في هذا الخضم الواسع ، البارد الشرير ، الذي تحفه المخاطر في كل بقعة فيه ، بدعوى أن يرتاد مجاهله . تقول إنه بحر صاف عذب الرياح ؟ إذن فانت لا تعرفه بأصديقي . يخيل إلى أنك لم تركبه يوما وأنت كما ولدت في هذه الجزيرة لم تجربها

على فكرة بودي أن أسأل عن والديك . كيف جانا هنا ، وكيف استقرا ، وماذا فعلا بالضبط حتى أمنا البقاء ؟ هذه قصة أخرى على أية حال سوف أسمعها منك بالتفصيل . لا تتحدث الآن . أرجوك . لا تعب نفسك . لا تتحرك حتى لا تعارك آلامك . إنني لا أعرف مرضك بعد ، ولكن في وسعي أن أدوايك بالتاكيد . فقط لا تجهد نفسك بحركة أو بكلام . دح كل شيء لي . وكن واثقا من أنني سأعني بك عناية الأب بصغيره . كم عرك ؟ لا . لا تجب . الأفضل أن تسألني عن عمري . ولكن لا تسألني فقد يتعبك السؤال . سأقول لك بنفسى دون سؤال . عمري من عمر زوجتي . ومع ذلك فقد ماتت وتركنتي . أتدري كيف ماتت . ابتلعها هذا البحر نفسه . كنا نسمكن على شاطئه الآخر حيث العمران ونعيش على صيده . ويوماً خرجنا فأنقلب بنا الزئوق وغاصت وظفوت . كان هذا قدرا محتوما حتى تتواد في نفسى الرغبة العارمة لقهر المستحيل .

للطبيعة كما تعلم سنن وأسباب . ومن وسائلها تسخير البشر في خدمة أغراضها الخفية . لقد سخرتني تماما .. سحرتني تماما .. أسرتني وجذبتني بقوة قاهرة إلى تلك المياه المتلاطمة . أردت أن أعرف كل شبر في هذا البحر حتى أتقى شوره ، ثم بعد ذلك أسيطر عليه وأذله . فلا يبتلعك في الحياض شيء مثل مجهول . لهذا أردت أن أسمجه سمحا . ومن موت زوجتي بدأت حياتي وأنطلق تصميمي وعزمي . كان البحر هناك دائما يأكل صدىي ويوجع عيني ! وكان لا بد أن أعرفه حتى يستقيم امرى ، حتى تهدأ زوجتي في عرشها تحت الماء وأستوى أنا جسما وعقلا وقلبا وروحا . فاشترت قاربى الجديد وخرجت به في ذاك الصباح الغائم ، كان ذلك منذ ثلاثة أيام . ورغم جهامة وجهه فقد كانت ريمه رضاء . ومع ذلك لم يخف على بالطبع أن الغدر هو قانون الأشياء . ولو كانت لك مثل درايتي بالأمور لوجدته منبثا في كل زمان ومكان . حتى الاندراك في اقاصي السماء يغير بعضها ببعض . وترها من خوفها الدائم تفر من انفسها فرارا مستمرا . لا نقاء في العالم الخارجى على الإطلاق ولا النقاء . النقاء واللقاء هو ميزتنا فقط نحن البشر الضعفاء ، حتى نأمن على انفسنا شرور العناصر القوية . حتى الذرة التى تنظك تعرف فيها اتفه الأشياء إذ بها تنفجر في وجهك وتسحق أملاك ومالك وجيران جيرانك . الغدر ميثوث في الكون كالكلمة الذى يستخفى في الطعام ، كالدم الذى يسرى في جسمك دون أن تراه إلا عندما يتلجج ويسيل . لجرح الطبيعة ينبس غرها . وما أنذا قد انتهكت عذريتها . غشيتها في مرفع مجهول فثارت لكرامتها . نفخت من غيظها فلانبعثت الريح من أعماقها عاصفة .

ولكن العناية الإلهية التى أرسلتني إلى البحر كى أسهر إليك هى التى ألهمتنى . أنجتني . فرسوت بسلام على شاطئه جزيرتك الموقرة . وهذا من حسن حظك بالطبع . ليس من حسن حظي كما قد يتبادر إليك ، لأن العناية الإلهية هى التى تقودنى وليس الحظ . وهامى ذى العناية قد سيرتني إلى كوكبك العريق . ولكن بدلا من أن أجد فيه مكانا مستتباً أرى إليه بعد طول - شدة وعذاب ، إذا بى أجدك راقدا فيه تتأوه من غير حراك ، صدقنى . أولا أننى شفق عليك لرجوتك أن تحكى قصتك بالتفصيل . ولكننى ساعرفها يوما . ستخبرنى بها يوما . بعد تمام شفائك على يدي سنجلس سويا على صخرة نلعب بالقدامنا في المياه الساكنة . سيسكن البحر يوما لأننى سأروضه . وسأدعك تكشف لي كل شيء . لا تجهد نفسك الآن ولوبكلمة ، ولا حتى بهمسة . اننى شعر شعورا غامرا يملك على نفسى بأنك ستفتح لي قلبك يوما . ستروى لي كل شيء . تماما كما أقبل معك الآن فأنا أدرك حاجتك إلى الكلام وأنت منقطع هكذا وحدك في هذه الجزيرة البلهاء ! تسألنى لماذا هى بلهاء ؟ لأننا على فيض الخير فيها لم نتمخض ، إلا لتلك وحدك ! ولا تقبل ذلك أبدا ! لم علاقة بولدنا . فالوحشة تمرض وتميت ، والوحدة تقهرس وتقتل . ومع ذلك فلو حدثت في قليلا لوجدتني أغمر لك بعيني ! فلاشك أننى أحسبك على ما استمتعت به وحدك من نعيم . هذا طرف من الطبيعة العذراء . أنرتك به الصدفة .
الصياء .

لكننى أرى من هزلك واصفرارك أنك لابد أخطأت في حلقها يوما . جرحت إحساسها وعدوت عليها بشكل ما . ربما أخذت منها ما لم يكن من حلقك وحدك فيؤت بهذه اللعنة الخرافية ! أعنى مرضك النادر !

أوه ... أعذرني .. لا أقصد شيئاً . إنني أدرك تماماً أنك ستشفى ! بل يقينا إن العناية ما سألقتني إلى هنا في هذه اللحظة بالذات إلا لأدوايك . علاجك عندي بالتأكيد . وإن يحول بيني وبين تمام شفاك إلا أن تهز لي رأسك عرفانا بالجميل ! أنا مذك . سأظل معك . لن أتخلي عنك أبداً حتى لو تخلّيت أنت عني في صمتك هذا المعجز للمعبر ! ولو كنت فقط لمليّبت منك أن تفتح فمك وأن تطلعنني على لسانك لأرى أى الأطراف قد قطعت منه فأعجزتك عن الكلام ! ومع ذلك فإنني لا أريد أن أجهدك ولو يمثل هذه الحركة البسيطة . فإنا إنسان مصيبيتي فرط رقتي كما لا بد الآن قد لمست . ومن علائم رقتي أنني تأثرت لغرق زواجتي ، وتركزت الطبيعة تعبت بي حتى القتني على شاملك للكتب ! لا أدري ما الذي يعبك في هذا المكان الموحش حتى تقضي فيه كل عرك وتأبى أيضاً إلا أن تدفن فيه ! ولكنك حر على أية حال . حر في أن تبقى أو تمضي . حر في أن تحيا أو تموت ! كذلك فإن حركتك مكفولة . حقوقك محفوظة . ولا أدري إذا كنت قد سجلت ملكيتك لهذا المكان بعد ؟ ولكن من الحق أنني سأساعدك في ذلك متى استكملت شفاك على يدي ! ومن يدري . ربما تكون من هذا النوع الإنساني النادر ، الذي يعترف بالجميل ، فتشركني بنصيب في هذه الجزيرة الشاسعة . سارضي بالقبيل بالطبع . فسيكون أي شيء تعطي هبة منك مقابل حياتك التي أبقيتها لك ! وماذا أنتقل بكل ما حولك على أية حال ؟ إنك مهما قدرت فلن تأكل أكثر مما تأكل وإن تنتفس أكثر مما تنتفس وإن تحل ما كنا أكثر مما تحل على سطح الأرض أو في بطنها ! بيني وبينك ، هي تستحق أن يشارك في ملكيتها كثيرون . هذا حكم العدل والمنطق وروح الأخوة الإنسانية . ولكن أين هم الناس على أية حال حتى تعطيه حقوقهم ! أعني حتى تبرع لهم بحقوقهم !

دعنا نخالف إذن ما تعلمناه في المدارس من حساب بحكم ظروفنا . فنعتبر أن اثنين يشكلان كثرة عددية يعتقد بها أو لا يستهان بها ! ثم دعنا نحفظ حقوقك أولاً . فمن هذه الحقوق سينبع كل شيء ، ويعيش الخير على الجميع . هـ .. ماذا أقول ؟ لعله من حسن حظك مرة أخرى أن تسوق إليك العناية الإلهية خبيراً قانونياً بالذات ! وفيهم ! في كل ما يتعلق بالإثبات والتركبات وحقوق الملكية ! إجراءات التسجيل ! إن ليست مشكلة بالرة . وإن تجد سلسلة في تسعير أمور أكثر مما تجد الآن على يدي ! وإن يقتضي الأمر من جانبك أن لا توكيلاً بسيطاً . مجرد ورقة تخط عليها موافقتك على تفويض في كل شيء ! أين نجد هذه الورقة ؟ سنجدها بالتأكيد . سنكتب التوكيل ولو كان على لسان الشجر ، وستوقعه ضماناً لمصالحك وأوقضي الأمر أن امسك بيدك في كل حرف تخطه !

هذه كلها أمور ثانوية يجب ألا تشغل بالك بها الآن . فالعناية قد بعثتني هنا لأتولى كل شيء . علاجك . طعامك . شرباك . توكيك . كل شيء ! لهذا أرجو أن تطمئن . تطمئن تماماً . ترى هل أثقلت عليك بالكلام ، لم أن كلامي فيه تلك النبرة الهادئة الموحية بالصافية التي تجعلك تنام ! بعض الناس عندما يتشرهم بقضاء مصالحهم يذهب بهم إلى الطمئنان إلى حد التعاس التام ! وما أنذا أراك قد اغمضت جفنيك . وأست أرجو الآن من حياتي الطويلة المريضة شيئاً إلا أن أراك تفتح ولو نصف عين . فليس الآن وقت ملو الأجفان أو الموت

ولكنه وقت تشمير السواعد والحياة ! هاأنذا أرفع جفك الأيمن وأرى من حركة مقلتك أنك لا تزال حيا ! صدقني . لو أحصيت الناس جميعا في هذه الدنيا واستطلعت رأيهم في أن تكون الآن حيا أو ميتا لما وجدت أصدق مني ! أنا الذي أريدك حيا فوق ما يريد الآخرون . أريدك حيا لسبب واحد هو أن أمارس فيك قدرتي الإلهية على العلاج والشفاء ! تلك هي المهمة التي ساقطتني إليها العناية وأن أفرط فيها أبدا . هالنت تنفخ عينيك ! بوسعي أن أنكر لك أن كلامي في حد ذاته له قوة الدواوة ! هل أنا من هؤلاء الذين يتمتعون بعوهمية العلاج الروحي !! لا تسألني حتى لا يلتوي لسناك ! ولكن بوسعي أن أبشرك على أية حال بأن الكلمات وحدها يمكن أن تبعث الحياة في قلب ميت ! إنني موثان من أنه لولا كلامي المسترسل لمنت إلى الأبد ! ومع ذلك فلست في حاجة إلى أن تشكرني وأوبهذه الحركة من يدك نحو قلبك ! إنني المس شعورك بالامتنان . إنه يكاد يطلع على وجهك . فهل كنت تصلي وتدعوني وأنت مغضض العينين ؟! هذا أمر يسرنى بالطبع . وهو علامة ستأخذها بعد ذلك دليلا على فرط عرفانك بالجميل . ولهذا فلن أبالي كثيرا بأن أتركك قليلا عندما أراك مسبل الجفنين ! فريما تكون في نغوة روحية تصل إلى أن أشك أبدا في أنك قد فارقت الحياة ! فالموت لا يأتي بهذه السهولة . إن له انغاضة وهيبة أعرفها . فقد عاينتها عندما انتشلوا زوجتي وهي لا تزال مترددة الأنفاس . فسرعان ما تلوذ وتقلصت ، وإزلفت ، ثم جمدت ، وانسلت روحها من بيننا رغم كثرتنا حتى صارت فوقنا !

ولكن لماذا أجد نفسي أتعثر فلا أروى لك من الأمور إلا ما يضايك ! أعذرنى فلا تزال أماسة زوجتي تفرقني ، وتدفع بلا ضابط إلى لسانى . ولكنني أنكر لك للمرة المائة أنك أن تجد في سابق الزمان أو حاضره أو مستقبله من هو مستعد للعناية بك في هذه اللحظة قدر عنايتي ! تتساءل كيف ؟ لأنني أحضرت لك كل شيء . أحضرت لك نفسى وشخصى وجسمى وعقلى وروحى ! أرجو ألا تستهين بهذا كله فهى جميعا معا يمكن أن تغفل المستحيل . تقول ما هو المستحيل ؟ قد يكون المستحيل هو شفاؤك نفسه ! فقد رأيت والذى ومن قبله جدى يردد أن مثل هذه البرقة فلا يقومون أبدا ! إنى هي إلا اغمامة نظنها قصيرة فإذا بها تطول إلى الأبد ! ولكنني موثان من أن الأمر معك مختلف . لقد كان مرضهما متوارثا خبيثا أى لا حيلة لك في دفعهما مهما حاولت ، لذلك كان لا بد أن أعرف منك بالضبط كل شيء عن والديك ، وريما جديك ! إذ بهذه المعرفة الوثيقة تتفكح سبل الشفاء . ويعطيني أنك ستفهمين بكل شيء في صبحك القادمة . فقط أرجو ألا يتأخر موعد صبحك حتى أعرف بالضبط ما ينبغي عمله . هى آتية على أية حال . حتى الموت نفسه تسبق هذه الصبحوة ! إننى على يقين من ذلك منذ مات عمى ! فقد استيقظ فجأة في هدأة الليل من رعدة مثل رعدك . وكان من العجيب أن ينتصب في فراشه لأنه كان مشلولاً . ولأول وهلة أخذنا نتطلع إليه في دهشة ملكت علينا مشاعرنا إلى حد أننا لم ننبس بكلمة . ولم تظهر علينا علامة فرح ! بل حظ علينا ذمول غريب كلتنا نرى أعوجية تخرج من قبعة ساحر ، أو بالأحرى كلتنا نرى ميتا بيعت إلى الحياة ! ولكنه أشار إلينا لنقترب . فلما فعلنا — أعنى أنا وزوجتي — أمر إلينا شيئا . تصور ما يمكن أن يطلبه مشلول مثله يقف على حافة الموت ؟ لقد كان يطلب بعض الطعام والشراب ! والادهمى من ذلك أنه كان يطلب طعاما معينا وشرابا محددا ! تصور ؟! طعاما وشرابا كلاهما في عرف الطبيب من المنوعات ومع ذلك كان يلح في طلبهما بإصرار ، بهذه المخيل ، ولسانه المكبل ، وكل جسمه

المشلول ! تسألني ماذا فعلنا ؟ لم نستجب لطليبه بالطبع . فلم تكن مستعدين لأن تكون السبب المباشر في وفاته . من المحقق أنه لو كان قد أكل وشرب لخرجت روحه وهو يتجشأ ! ومع ذلك فقد مات . رغم عنايتنا وحرصنا فقد مات . غافلنا ومات . استلقى على وسادته وفي يمينيه قليلا ولكنه لم يغمضهما . لماذا ؟ لا أدري ! كل ما كنت أعرفه وتعتقد أن من واجب الأحياء تسهيل أعين الأموات ! وهذا واجب مقدس لو كانت لك عائلة فلا شك أنها ستحاسبك عليه ! ماذا تتوقع مني في مثل هذا الموقف ؟ انكفأت علي بالطبع وكل حماس شديد لأداء الواجب المقدس . وأمسكت بجفنه الأيمن أولا وهو يريف ، وعلقت على عينه بشدة ! أحاول الجفن أن يتمرد وأن يظل يريف فلم أدع له فرصة ! أري أن جفنيك قد شرعا يرفان الآن ، ولكن هذا بالطبع رد فعل صمى سليم ! إنهما يختلجان ليؤكد أن كلامي نفسه هو الدواء ! صدقتني . إنني أحمل إليك الأعاجيب . فهذه صورة الاستجابة والحياة كما أراها تنطق بها عينك ! أرجو أن تطمئن ، تطمئن تماما . أعني إلى أن عمي قد فارق هذه الدنيا معززا مكرما مسبل العينين ! وأرجو ألا تستهين بهذه المسألة . فلقد سمعت عن أناس يموتون مفتوحين الأعين ، تماما كما أراك الآن مفتوح العينين ! والنتيجة ! هؤلاء بالطبع يتعرضون في القبر لأبشع أنواع العذاب . فيدلا من أن يتسلل الدود إلى عيونهم عنوة من خلف أجفانهم بعد مقاومة باسلة منهم بالطبع ، إذ به يجد الطريق مفتوحا ميسرا ! أي إهمال وأي شقاء وأي عذاب وهم يبرون بأنفسهم عيونهم تذهب وتتلأفي !! أرجو أن تطمئن ، تطمئن تماما ! فلي من الضمير ما يمكن أن يقض مضاجعي بعد ذلك لو أنني لم أسبل عينيك في الوقت المناسب ملثما فعلت مع عمي ! لقد سارعت إلى إطباق جفنيه وهو لا يزال يقاوم ! وكان عذره بالطبع أن سكرة الموت قد أضلعت عقله . أما أنا فمن يمكن أن يفرغ في تقصيرى في أداء الواجب المقدس ؟ ! لقد كانت مقاومته ضد كل شرائع الحياة والموت ! غاليت لا بد أن يتولاها حي ، لأن الحي هو الذي يعرف الأصول ، يقدر الواجب ، يدرك أن الموت إذا زحف على شيء فلا بد أن يطويه . ومن ثم فليطلى الجفون يصبح هو القانون !

ومع ذلك فإنني لا أخشى عليك شيئا . وما أنذا أجرك تفتح جفنيك على سمعتهما لتؤكد لي أن ما بك هو صورة الحياة وليس صورة الموت ! لا داعي لأن تتجشم كل هذه المشقة بالطبع فلأننا نملك من ذلك تماما . فلأزلت أمارس علاجي ولا زلت قادرا على استشفاف آثاره عليك . لذلك فإنني لست متعجبا منك لهذه البقطة التي دبت فيك . وحتى إذا انتصبت في فراشك وعلقت شيئا ، طعاما أو أي شيء ، لن تجعدي في دهشة وعجب . ذلك أن صورة الموت بعيدة عنك ! لي من الدراية ما أستطيع معه أن أحكم بذلك عن ثقة . نعم . هكذا تماما . ها أنت ذات تصب وتستوى في فراشك وتواجهني لأول مرة . ترأني رأي العين . تشعري . تتلسمني . تفرح . هل تعرفني من قبل حتى يبدو عليك الفرح هكذا ؟ ولكن سبب هذا الفرح بالطبع هو أنك مطمئن . مطمئن إلى وجودي بجوارك . مطمئن إلى صدق كل كلمة صدرت مني . ما هذا ؟ ما الذي تظن ؟ تحتضني ؟ لا بأس . ها أنذا أحضنك أيضا مرة ومرة . من المؤكد أنك قد وعيت كل كلمة قلتها رغم ما يبدو عليك من مظاهر الخمول والهلاكة والمرض والموت !! هذا ما دفعك إلى احتضاني . فأنت تعلم الآن تماما أنني منذ ذلك ، مجيرك . طيبك ، محبيك . ولكن لماذا تشعير هكذا إلى الطعام بجوارك ؟ تريد أن تأكل ؟ هل تريد أن تكرر

مأساة عمى ١٢: تأكل ثم تغفلنى وتلفظ الأنفاس ١٢ هل تريد أن تجعلنى متواطئاً مع الموت وقد جئت أبعث فيه الحياة ١٢ لا يمكن بالطبع أن تكون فى كامل قواك وألا ما رضيت أن تطلع سجلى إلى هذا الحد ١ هذه نكسة وأخمة لأنك منذ قليل كنت تشعر بحوى بالعرفان ، فها أنت الآن تبغى إهانتى ١ طعام ١٢ تريد أن تأكل على حساب سمعى ١ أى طعام ١٢ ماذا هناك فى هذه السلة على المائدة ٢ محار ١٢ كل الطعام الذى لديك محار ١٢ ألا تعلم ماذا يمكن أن يفعل المحار بجسم يوشك على الذبول مثل جسمك ؟ إنه ببساطة يقتله ١ المحار حيوان حى يمكن أن يسطو عليك فجأة ويقتلك ، إن الحيوان الحى لا يمكن أن يواجهه إلا الأحياء الأكثر ذكاء ودهاء ١ يستطيع الإنسان الحى منا أن يخاله ويأكله دون شفقة أو رافة ١ يستطيع أن يبتلعه دون خوف ، وهو يدرك أنه سينتهى تماماً فى جوفه . إننى أرى أن المرض قد صعد إلى رأسك فمحك تتخيل خيالات وتترجم أوهاما ١ ومن خيالاتك وأوهامك أنك تبالح حتى فى قدراتك الهضمية ١ تريد أن تأكل من هذا المحار ١٢ وتطاولك نفسك على أن تشير إلى الأقدم لك شيئاً منه ١٢ تفترى على نفسك وتفترى على ١٢ حتى لو كنت أكثر من فى العالم شراسة وسفالة وخبثاً وحيوانية ، لتعلمت أن أناولك شيئاً منه ١ والسبب إذا كنت تسال مرة أخرى عن السبب هو أن فيه هلاك المضمون ١ أنا أعلم ذلك عن يقين فالمحار هو الذى قتل خال ١ غفله أيضاً وقتله ١ كان مثلك على شفا الموت ، فما كان من هذا المحار اللعين إلا أن انقض على فمه وشق طريقه إلى معدته فقتله ١ افتربه . اللهه ١ أكله أكلاً فى باطنه رغم كل الظواهر بعكس ذلك . وجدنا خال مسجى بلا حراك ، منتفخ البطن . الخى الوحيد الذى كان يتحرك فيه كان بطنه المنتفخ ، لم يكن بطنه يتحرك بالطبع إلا بحركة المحار فيه . يصل ويوجل بعد أن غزا غزوته ١ وادركنا على الفور أن الإنسان يمكن أن يرتكب الصفاقة حتى فى ساعته الأخيرة . محار ١٢ محار وهو يحترق ١٢ أى تهلون وأى استهتار بالمسئولية ١ أى جهالة وأى سفوية بمن حوله من البشر ١ فهل تريد أن أقدم لك بنظى سم الهلاك كما فعل بسقراط تلميذه ١٢ لا . أهنئنى . سامحنى . هذا شيء يخالف طبيعى ، يتعارض مع مبادئى . هذا المحار لا يمكن أن يكون لك . قد تكون له فائدة من وجوده بالطبع . بل لابد أن تكون له فائدة . وإلا انقلب الكون كله لفزاً عبثياً مراوفاً . ما هى هذه الفائدة ١٢ لابد أن نترك الذهن قليلاً لنعرف . الحكمة من وجود الأشياء موجودة دائماً وليس علينا إلا أن نجهد عقولنا قليلاً لنجدها ١ ما فائدته ١ لمست أرى الآن فائدة له ، فى البيئية الموحشة التى نحن فيها ، إلا فى تغذيتى ١ نعم ١ هذا أقرب شيء إلى منطق الأشياء ١ أنا الحى لابد أن أتصدى للمحار الحى ١ اتداه وأنا زله وانترسه وأكله واتغذى به ١ حتى أبقى بالطبع ١ حتى تكون فى فائدة من البقاء ١ حتى أستطيع أن أضمك ١ أن أركع ١ أن أهلك وأدايك ما فائدة أن تأكل أنت تموت ، ويتصور حى مثل جاء لأفانك حتى يموت ١٢ هل تسمح لى بمعارفة . هذه المحارة مثلاً ، وهذه ، وهذه ، وهذه ١٢ يكليك بالطبع أن تنظر إلى وأنا أكلها وتشبع من النظر ١ يكليك أن تعلم

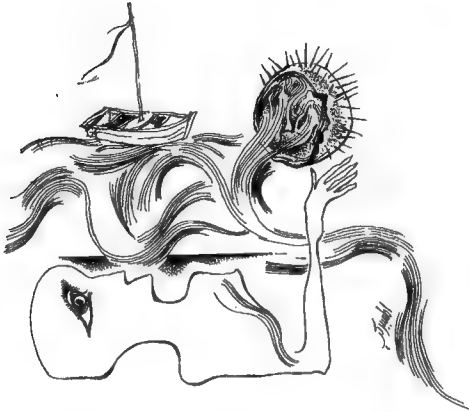
أن طبيبك قائم بين يديك ، وأن خروجه للبحث عن الطعام لم يعد واردا ، وأنه لهذا لن تغفل عينه عنك ! يكتفيك راحة وشيئا وأرتواء أن تترك أنه بجوارك لن يفادرك ، مستند وبشبعان ومتيقظ لكل حركة وسكته تبدو عليك ، لكل هفوة يرتكها الموت وهو يتلمص طريقه إليك !

لا تخش شيئا فالموت لا يستطيع أن يقرب منك وأنا معك كالسد ، لماذا تنظر حواك هكذا وقد طمانتك إلى انه حتى النملة نفسها لن تستطيع أن تزحف اليك بغير إذني !؟ آه ... لك تخشى أن يذهب مخزوك من الطعام ، هذا الذي جعلته في ركن قريبا منك . كيف تخاف عليه وأنا معك !؟ وتخاف عليه ممن ؟ من النمل مثلا !؟ كم تريد أن اذكر لك انني حارسك الامين وحارس طعامك واثاك وكحكك وإبرك فيما بعد !؟ الحق اقول لك أنك تخشى عليه من نفسك ! بالطبع ! نفسك الامارة بالصوم ! ومن يدري فقد تسول لك نفسك أمرا إذا ما وجدتني أخرج مضطرا للقضاء حلجة مثلا ! فنش على هذا الطعام وثيا لتتق به ساعتك الأخيرة ! لابد إذن من أن نتعاون معا على نفسك ! حتى حاجتي لن اذهب بعيدا لاقضيها بل سأقضيها هنا في نفس المكان الذي تقضى فيه حاجتك ! لابد أن الاصلك كما تلاصقك نفسك حتى أعرف متى أنهض لها وأردها عن غيها ! وكما انني سأكل هنا وأقضى حاجتي هنا ، فهنا أيضا سأنام ! نعم ، في هذه الحجرة نفسها سنام ، وربما في هذا الفراش نفسه ! إذا كنت أنت قد احتضنتني في يظنك شكرا وعرفانا فقد يجدر بي أيمسا أن احتضنك في منامك حيطة وافرط حماية ! فالطبيب كما لا يخفى عليك يجب أن يلازم مريضه صموة ومناما في ساعة النهاية ! يفعل ذلك كما لا تغفل الزوجة نفسها لأن الطبيب إنسان شريف ملتزم . فمن ذا غيره يوظف المريض المحتضر ليعيد عنه شبح الموت بجرعة دواء مقننة ، بخدمة مثقلة ، من يد خبيثة مصنكة !؟

آه ... تسألني عن الدواء .. تشير لي؟ هل لا تزال فيك بقية للتجشم عناء الإشارة !؟ هل تظنني غائب الوعى لتنتهي إلى موعد تناول دوائك !؟ هل تحسبني لا أستطيع التمييز ؟ إنني أعرف تماما أن الأدوية كلها على تلك المائدة في طرف الحجرة ، ولكن ساعة الدواء لم تحن بعد . لقد اطلعت خلال رقدتك السابقة ، أعني عند دخولي أول مرة ، على نشرات الأدوية وحفظتها عن ظهر قلب . عرفت ما يجب أن أقدمه لك منها وما يجب أن امتنع عنه ! صدقني ! لقد داويت من المحتضرين منك ما لا يمكن أن يضطر عدده لك على بال ! هل تعلم أن الأدوية يتعارض بعضها مع بعض ؟ وأن ما تأخذه هنا يضرك هناك !؟ المسألة يا صديقي تحتاج إلى تقنين ماهر . ولا ينبغيك في هذه الأمور بالطبع مثل خبير . لهذا أرجو للمرة الألف إن تلمنن ، تلمنن تماما . أن أعطيك إلا الدواء الشاق ولو تكسدت أمامي تال من الأدوية . سأسبقك إياه ولو كان مرا كالعلم ! أو أجعلك تزدرد

حياته ولو اضطررت إلى شق جوفك شقاً ! أما أن أخلي بينك وبين كل ما أمامك من أدوية فهو المستحيل بعينه . بل هو تقريباً وواجباتي المقدسة لا يمكن أن تغفركه العناية الإلهية ! لذلك فإنني أقول لك لا ! أريد على إشاراتك بالنفي والإيجاب . لا . إن أعطيك الآن دواء . ساعة الدواء لم تحن بعد ، وأست مستعداً لأن تجرني الشفقة إلى أن أعطيك شيئاً فسرعان ما تحين ساعتك ! اللغة مطلوبة هنا ولكنها في الحقيقة رحمة مباركة وما تظنه قسوة هو الحنان بعينه . لذلك فإنه رغم إلحاحك الذي يبدو من حركاتك ، ولهفتك التي يخالطها الانزعاج في عينيك ، بل رغم محاولتك التي تفكر فيها الآن للزحف نحو المائدة ، فإنني إن أسمح لك بشيء . روحك في يدي فلا تقطع فيها ! ادعني أتولى الأمر كل الأمر . لم يئن بعد أوان الدواء . لوراك غيري وأنت في هذه الحال لرفض أيضاً أن يعطيك الدواء . ولكن أترى لماذا ؟ سيقبل لنفسه ما معنى أن أعطي الدواء لمرضى يحتضر فاطيل عذاب !! سيركك تتعذب كما يبدو من حركاتك ولهفتك ، وسكتاتك ، وسيجد من وأجه أن يمتنع عن تقديم الدواء حتى يجعل يتسكن آملاً ؟ أنا أيضاً لم أعد أحتمل مرائي مزيد من العذاب ! بعد غرق زوجتي يخيل إلى أحياناً إن وأجبي المقدس هو أن أسهل المهمة قدر الإمكان ! ومع ذلك فلا توجس ! قلبى لا يطاوعنى . لا أزال هنا كما قلت لك لأدريك وأشفيك ، لأخرجك مما أنت فيه معاق . لذلك أرجو أن تحصل دبرك من العذاب لفترة حتى يحين موعد الدواء . كن رجلاً وتجد ! الدواء بعد تناول الغذاء ! فدعنا نبحث الآن هذه المحضلة الجديدة . المحار ممنوع بالطبع ، فماذا هناك غير المحار ؟ تقول إن البحر لا يرسل إليك إلا المحار ؟ الكذب وتضليل وهوى من تأثير نفسك الأماره ! البحر يأخى فيه كل شيء حتى العيش ! ولكك أنت الخامل الكسول ! أعني أن مريضك يحول دون أن تتجشم المخاطر ! استكشاف مجاهل هذه الجزيرة وما بها من أصناف الغذاء . ومع ذلك فقد رضى أن تركب البحر وأمواله لتستخرج المحار . وهذا ما يدفعني إلى الاعتقاد بأن موطنك البحر الفسيح وليس هذه الرقعة المحدودة ! ما علينا .

لا بد من أن أتولى عنك مهمة البحث عن غذاء يناسب الدواء . وهنا لا بد أن أستأذنتك في فترة أخرى من الانتظار . فلطقت توافقني على أن أكثر ما احتلجته الآن بعد عناء هذه المرحلة الضمنية هو شيء من الراحة والاسترخاء ، حتى أخرج قوياً للاملاء الأخطار في سبيل أن أتى إليك ببعض الشمار ! ولكن الضمض كما ترى قد بدأت في الانحدار . ولا يستعني بالطبع أن أبشرك بمهمتي والليل يقترب . فلا مدعى عن الانتظار إلى الصباح . وكل ما أرجوه منك أن تبقى على قيد الحياة حتى يأتي الغد ! ولا أكتفك أن الموت بالليل أمر قطع ! سيأخى ربك بالطبع ويوقع على مشيولات جسيمة أرجو أن تقدرها ! لذلك فإنني أهيب بك بكل الحب والود والشفقة إلا تموت إلا بالنهار ! ففي النهار أستطيع أن أوفيك حلقك تماماً ! النهار نور أستطيع فيه أن أحرى كل أمرك ، وأن أدريك التراب أو الرمال بكرامة واحترام ! تستطيع أن تموت أثناء الليل بالطبع إذا أردت أن تسميني بالعناء والحر ! ولكنني أراك وديعاً مسالماً لا تبغى ضميراً ! لذلك فإنني موطن من أنك ستتمكن من أداء وأجبي تحوّل في مريضك وفي موتك ! فلوهمت الليلة وأنا بجوارك ، أو على الأصح وأنا في فراشك ، لما غفرت لنفسى أبداً !! تسألني لماذا سأكون في فراشك ؟ بالطبع . هذا أمر لا بد من أن تكون على بيته تامة منه ، حتى تحصل الأمور . فراشك عازيىز يجب أن يكون الأرض ، والأرض وحدها ! إذا كانت الأرض كما ينصح الأطباء



أصلح لنوم الأصحاء ، فلا بد أنها أصح وأصلح لنوم المرضى ! لست أرى ما هذا الخلل الذي طرأ على ذهنك حتى خيل إليك أن نعومة الفراش هي التي ستشفيك من داءك اللعين ! لا يا عزيزي . الأرض الخشنة وحدها هي التي تصلح الظهر . ومتى سلح الظهر صلحت المعدة . ومتى صلحت المعدة استقامت أن تهضم الطعام . ومعنى ذلك أن يكون في وسعك أن تتناول الغداء ، أو العشاء ، أو الإفطار بأمان تام . ومن بعد ذلك الدواء بالكف هناه ويشفاء ! أرايت ؟ ما فائدة أن تأخذ الدواء بعد الأكل دون أن تكون أحشائك قادرة على الهضم ؟! ما فائدة أن تنام في فراش لين لا يصلح الظهر ، ومن ثم المعدة ؟! الخطوة الأولى في شفاك إن هي أن تنام على الأرض ، وبالدقات على أحسن جزء منها ! نعم . ما عليك إلا أن تتمدد باسترخاء تام في أي بقعة من الأرض ، وتدع صلابة هذه الأم الرؤوم تفعل كل شيء !! أما أنا ففى وسعى أن أخطئ قليلا بالنوم في فراش ناعم ! فالأمور تؤخذ بالأولويات . ولى من فرط الصحة والحمد لله ما يجعلنى أتحمل دون ضرر كبير هذا الكلين المزيج لليلة أو ليلتين ! وأنصمك مخلصنا أن تبدأ من الآن ، أن تنزل من الفراش الى الأرض ، بمساعدتي طبعاً ، لترقد في هدوء واستسلام ! فما دمنا مقدمين على تناول الطعام ، من أجل أن نجعل بعده الدواء ، فلا بد أن

نتهياً لذلك برقعة صحية مفيدة ! أما أنا فلن أمس هذا الفراش الا قليلا ! سأرقد فيه بالطبع ولكن ليكن الله في عونى ! أنتى اتوسل اليك أن تدعولى في صلاتك حتى تهبنى السماء القدرة على أن اظل يقظا وأنا راقد في هذا الفراش البغيض حتى أستطيع أن أخف الى مساعدتك في أى وقت تحتاج فيه الى ! لذلك فإننى أقولها لك من الآن : ستكون هذه مع مخاطرها الصحية أسوأ نومة لى ! فإنا لن أرقد على ظهرى بل على جنبى ، على جنب واحد طول الليل ، وجهى نحوه ، ليستطيع بصرى في أى وقت أن يصطم بجسمك فوراً دون حاجة إلى الالتفات ! هكذا تضى العناية القصوى في الحالات العاجلة ، أو الحالات الميؤس منها ! بحركة بسيطة في مثل هذه الرقعة أستطيع أن أكون بجانبك في ملح البصر ، ملقياً بكل ثقلى في اتجاهك ، ومصغياً لكل همسة تدير منك ، ولو كانت بداية حشرجة الموت ! قد تكون في حاجة ماسة الى شربة ماء ، أو جرعة إضافية من الدواء ، لهذا لا بد أن أكون في وضع انطلاق على الفراش يسمح لي بأن أثب اليك وثبة واحدة دون تأخير !

والآن هيا . تهيا . ما عليك الا أن تدلى رجليك من الفراش وتدع لى كل شيء . ماذا ؟ ما هذا الذى تريد أن تقول ؟ تشير الى الأرض على أنها عارية ؟ بالطبع يجب أن تكون عارية ! إذ ما فائدة أن ترقد على حشية بعد هذه النصائح الطبية كلها ؟ لا . لا . صدقنى . أنا أدري بمصالحك . هلم الآن . لا تضطرنى إلى أنزال رجليك بنفسى ! أستطيع أن أحملك محلاً بالطبع إذا لم تكن قادراً تماماً على الحركة . نعم . هكذا . توكل على . لا تهتم بما قد تسببه لى من مشقة ! لا بأس . هذا أفضل . والآن تمدد . نعم . هكذا . برافو . هالنت تقول عن جدارة بلقب أحسن مرضى ! أثبت بلا شك مريضى المفضل من بين كل من مددت لهم يد العون والعلاج قبل أن يموتوا ! مريض مثالى أنت . هناك مرضى مزعمون يحتاج الأمر إلى أن تستخدم القوة معهم بعد أن تستنفد كل أسباب الإقناع ! ولكنك أنت شيء آخر . عفارك عليك . هكذا الرقاد وإلا فلا ! مالى أرى في عينيك بعض الانزعاج ؟ هذا أمر طبيعى أن تتلمل قليلاً لأن جسمك لم يأخذ وضعه الصحيح بعد . ولكننى أراهنك على أنك ستذهب في النوم بعد قليل ! بعد أقل مما تتصور . وحتى تتأكد تماماً فإننى سأحسب الوقت . وحتى أحسب الوقت جيداً لا بد أن أراقبك جيداً وأرصد كل حركة من حفتيك جيداً وحتى أقبل ذلك جيداً لا بد أن أكون في وضع جيد مثلاً . وإن يأتى هذا إلا إذا رقدت مكانك في الفراش في التوالفة ! على جنبى بالطبع ! وربما يظل نصف جسمى خارج الفراش حتى أستطيع أن احضك جيداً دون أن يغيب عنك بصرى ولو طرفة عين ! سأتحمل هذه الرقعة البهلوانية من أجلك فقط . انظر . نعم . هكذا . تماماً . هانذا ! أجعل وجهى قبالة وجهك ! لن تحتاج إلى أن ترفع صوتك باستغاثة ! ولن تحتاج إلى رفع جسمك قليلاً لتتجهنى إلى الأمام أنا هنا أمامك مفتوح العينين سأظل متحملاً هذا الوضع المؤلم الشاذ لأكون اقرب إليك ! ولكن مالى أراك لا تزال تتلمل ؟ آه . لا زالت تنظر إلى مائدة المحار دابعدك لا تكن كمثل عنيد يابى إلا أن يضر نفسه بكل الطرق !

هذه اللامس هى حال مرضى كثيرين . إنهم ينقلبون صفاراً حتى لو كانوا مسنين ، لا يميزون بين ما ينفعهم وما يضرهم ويقتضى عليهم ! اتعلم أن خير ما يفعله الطبيب مندّد هو أن يهدد مريضه بالحرمان المؤبد ؟ نعم . هذا ما انتهت إليه الدراسات والأبحاث . الحرمان من الغذاء والدواء والعلاج والطبيب

نفسه . وفي بعض الحالات القهوية التي يزيد فيها التحمل يضطر الطبيب إلى استخدام القوة ١٥ وفي ١٥
 المائة من هذه الحالات يجدي الضرب المباشر ١٦ تصوير ١٧ الضرب يحدث نوعا من الصدمة المباشرة التي تقيق
 العقل من عيث الطفولة وترده إلى أرض الواقع . لذلك كلما كان الضرب موحجا كان فعلا مؤثرا ١٨ هناك في
 قاربي معدات يمكن أن تصلح للضرب كالخشب والقضبان ١٩ وما أيسر أن أصنع كرابجا من بعض الحبال ٢٠
 لكنني لن أنهب إلى هذا البسطط بالطبع ، فانا أعلم تماما أنك بيع مسالم . وأكبر دليل على ذلك أن تعلمك قد
 انقطع لثني ، وإن عيني قد تحولتا عن مادة الحمار ، وإن نظراتك قد ارتفعت إلى في ضراعة واعتذار ٢١
 لا تعتذر ! أنا هنا لعلاجك وليس لتأنيبك ! والمريض لا يعتقد لطيفيه ولو كان على شفا الحوت ٢٢ المسألة كلها هي
 أن تراجع نفسك ، وأن تغمض عيني على عهد منك بالأ تكبدي مزيدا من المشقة . فكل شيء سيأتي حتما في
 لوانه . الغذاء ثم الدواء ثم تمام الشفاء ! هذا بعد أن تأخذ قسطك من الرقاد المثالي وتدع الأرض تعالجك .

ما هذه اللهفة في عينيك ٢٣ آه . بالطبع تريد أن تقبني حتى من الشكر والعرفان ٢٤ ويطرعة عملية ٢٥
 تريد أن ترفع التبركيل الآن ٢٦ لا بأس . هذا شيء سيظل يشغل بالك حتى تنم . وبتي ظل الببال مشغولا غاب
 النوم واستمعى ! لقد تذكرت الآن فقط أن في جيبى ورقة وقلم ، هانذا أخرجهما من أجلك وأكتب التبركيل
 حتى يهدأ بالك فتمام قريب العين ! انتظر قليلا أرجوك ولا تتعجل ! نعم . هكذا . هكذا تماما . لقد جعلت شاملا
 حتى يكون في أبسط صيغة ممكنة ٢٧ هاموذا . ما عليك إلا أن تخط توقيعك أو ترسمه أو حتى تبصمه ! لماذا
 تلوى وجهك الآن نحو باب الخروج ٢٨ هل تريد أن استدعى الشهود ٢٩ بالكركم والبولناك ٣٠ ادع من الشهود
 الآن فسوف أفل كل شيء يتململه في حينه . أتريد نصيحة خالصة ؟ لو تركت الأمور تتقاد إليك من تلقاء نفسها
 كما تتقاد إليك هذه الورقة وهذا القلم لقطعت نصف الطريق إلى الشفاء ! فليس ما يضني الجسم أكثر من
 القلق والفكر ! لهذا أقول لك أسترح . استرح . يجب ألا تشغل بالك بشيء . فلماذا إذن أراك تلوى وجهك هذا
 وهناك عدة مرات كانت ترفض شيئا أو تتأني على أحد ٣١ ٣٢ . وبما كان ذلك من آمم مفاجئة ذهمت . لا بأس .
 سأنتظر دقيقة حتى تهدأ هذه الآلام . فإن لم تهدأ كل معنى ذلك أنه لا بد من مبالغتها بمسكن فوري . حدث.
 ذلك مرة مع ابن عمي ! كنا نريد منه توكيلا لمصلحته ، ففاجأه عند التوقيع مفس شديد . تصوير ٣٣ أخذ
 يثوى والقلم في يدي ، لا في يده ، يذهب ويجيء بحثا عن أصابعه المرافقة ! وأصابعه مشغولة ببطنه تماما
 مثل أصابعه الآن ! أتدري ماذا فعلنا ؟ أشرت إلى أهلك إشارة واحدة فأنهلتنا عليه ضربا بكل جاني أيدينا
 وأرجلنا ! وكانت النتيجة أن مفصه ذهب فجأة مثلما جاء فجأة ! وانشرح وجهه كما أرى وجهك ينشرح الآن
 بشيء من الصعوبة ! ويتألق القلم وهو يضحك كما تتأوله الآن ! أنت لا تضحك بالطبع لأن مرضك ربما كان
 أشد ! وهذا ما سيدفعني بعد أن تتم توقيعك إلى أن أبذل جهدا مضاعفا في العناية بك . فالمسئولية بعد
 التوكيل ستكون أعظم . مسئولية عن حياتك ، عن ممتلكاتك ، عن أهلك وشريك ودائك ، وكذلك عن موتك
 ودفنك عندما تحين ساعتك ! لا تبتسئ فهذه كلها فروض خرافية يتحتم معها رغم ذلك أن تقترض لها حلولا ولو
 كانت أيضا خرافية ! لا تخف ما دمت قد عودت إلى بكل شيء . أنا أكفيل بمطاردة مفصك والآلام ومرضك إلى
 آخر الدنيا .

نعم هكذا يكون الترويع . أحسنت . بك تهتز ولكن لهذا السبب وحده أمسكت بها استيقى . هذا وعد منى أستطيع أن أحرره لك كتابة وأوقعه استيقى ويستشفى ويستجفل معا بذلك . وستحكي لي كل ما كان من أمرك قبل مجيئى فى رحلتى الشاقة التى باركتها العناية الإلهية استقم على كل شيء ونحن نعيش باقدا منا فى مياه البحر الساكنة الصافية . آه . ما أجمل أن تنسم هواء البحر المنضج بعد عمل شاق ! ! لا تشعر بآثك فى حاجة إلى شيء من الترويع بعد عشاء ما أنجزت ١٩ خذ إذن نفسا عميقا . هكذا . كما أفضل الآن . نفسا بحريا عميقا يريح الصدر ويحيل على الذهن كل الأوهام والضلالات ! ! بأس أن تشفق بعمق كما تفعل الآن . نعم . نعم . هكذا بلا خوف أو تردد . ولكن حذار أن تخرج ريوك فى الزفير ! ! لا ننسى أبدا أن تفعل ذلك بقدر وحكمة حتى وإن كنت توشك أن تعيب عن الوعى ! ! لا تسرع فى أنفاسك وإلا لن أكون مسئولا عنك . قلت لك لا تسرع ! ! لا تدمنى انصو أنك تفعل ذلك عمدا ! ! وإنك تقوم بتسخين أنفاسك لأنك على وشك الرحيل ! ! هذا شيء لا يفترق وأسامة لا يمكن نسيانها . اعنى أن تورطنى هكذا وتضعنى موضع المهانة برغبك فى الانتقال ! ! لا تخجل أن تثبت فى الغدر وأنا اعنى بك . وإن تعقد العزم على خيانتى ومجرى وأنا معك خادم دليل بين يدك ! ! هذا فى حد ذاته يلقي على مهمة ثقيلة عظيمة هى أن اضطررغما عني إلى أن ألبى آخر طلب لك قبل أن تتركنى وأرجو أن تتذكر دائما أنك انت الذى تريد الفراق وأنك تفعل المستحيل من أجل ذلك تريد أن تلعب بروك وتتركه جسده ١٩ أهناك مكر كبير من ذلك ١٩ تتسلل منى هاربا وتقرع فى كل أعضائك ١٩ صدقنى ! ! إنك لا تترك لي مجالاً إلا للحسرة والغضب والمسخط أيضا على هذه الخديعة الذكراء ١٩ بعد كل ما فعلته لك . تأبى نفسك الإمارة إلا أن تفعل ذلك بى ١٩ ثم تنتظر أن ألبى لك آخر طلب ١٩ هل تمنى أنك لا تزال تلمع فى شيء من المسار ١٩ أتريد أن تصيبني بالجنون قبل أن تفرمنى إلى غير لقاء ١٩ أتريد أن تسخر منى وأنت تفتادرنى فتذكر لي أن كل نصائحى لك قد ذهبت لدرج الرياح ١٩ محار ١٩ تريد أن أطعمك محارة لا تزال ١٩ أن أسقطها فى فمك هذا المغفور لتركب أحشائك للسقمة ١٩ فإذا يفيد المرء أن يحضر بطنه وهو ذاهب فى رحلة لا ينفع فيها طعام ١٩ لماذا تدعبنى بهذا الطلب الفاحش الذى لا يقدر عليه إلا سفينة جبار ! ! لماذا تريد أن تكبلنى هكذا بهوان لا نهاية له وما جئت إليك أصلا إلا لإكرامك وإعزازك وتحريرك من مرضك وجهالك وبؤسك .

آه . لماذا لا تقول شيئا . لماذا لا تقول إنك تتظاهر فقط وإنك تمزح ١٩ دعابة سخيفة بالطبع ولكنها لهر بيرة فى النهاية ! ! لماذا أسبكت عينيك دون أن تدعنى أساعدك ! ! هل ذهبت فى النوم حقا لم أن عبك الثقيل لا يزال مستمرا ١٩ دعنى إذن ألبس مهمتى التى راقت فى فراشك من أجلها ! ! هانذا أقوم من رقاقتى وألبس وبئس التى وعدتك وأضغ الذنى على صدرك . ماذا ؟ لا شيء . لا أسمع شيئا . لا طلب ولا استشارة ولا يحثون ! ! هانذا أنتظر قليلا لاستيقن . لو كنت تظهروا استطعت أن تكلم أنفاسك أكثر من ذلك ! ! هانذا أسمع من جديد . ليس هناك خفق أيضا . لم يعد هناك شك إذن . لم تكن تظهروا ولكنك كنت جادا ! ! مؤامرك إذن على الرحيل كانت مع سبق الإصرار والترصد ! ! عذرك كان مبيتا وخديمتك مدبرة ! ! لماذا يفيدك ذهابك وأنا لم أتم علاجك بعد ١١٩ وماذا تريد منى أن أفعل الآن بكل محاربي وأدويتك وبممتلكاتك ١٢ ما هذا الصرح الغريب الذى وضعته فيه أيها الشقى المتلاعب ١٢ أى فخ نصبت لي وأنسلت هاربا ١٢ ماذا يحدبك هذا كله ؟

ماذا يفيدك أن تقضحتني وتلمص بي العار ١٢ ماذا يقول عنى الناس وقد أبيت إلا أن تصورنى هكذا وكأننى قصرت في واجباتى إزاءك ١٣ ثم تنتظر منى أن أجهزك للدفن ١٤ أى تراب هذا الذى سيربى بك بعدما ارتكبتك معى من خطايا وأثام ١٥ إنك لتعلم الآن من عليك ، أو من أدنى وأنيس مكان تدلت فيه روجك لتنهزأ به ! ولكننى لن أقبل ذلك ، لن أدع ما حدث يمر بسهولة على أية حال . دعنى أفكر إذن . أن ما ارتكبتك في حقى كان هو الجسد بعينه . لقد دنستنى حيا فلا بد أن أُنسك ميتا ! هكذا تقتضى شرعة الإنصاف . وهانذا أريد على ظهري وأعد ذراعى خلف راسى وأعاود التامل فيما فعلته بى ، فلا أجد لك ولو عدرا صغيرا رغم محاولتى تلمس الأعذار . هانذا أنظر إليك من جديد لمالك تراجع نفسك وتنهض أسفا ! ولكن لا شيء . مصمم أنت على القعة والندالة والشر والسوء ! وجهك قد علته صغرة يفيضة ببل أن يتورد بحمرة الضجل ١٦ جسمك بارز ساكن وكان أولى به أن يستخفى من العار ! قد يتعین على إذن أن أعاملك بالمثل ، عينا بعين ، خيانة بخيانة وهجرًا بهجر . سأدخل عنك كما تخليت عنى بلا ندم أو أسف . أقول بصراحة إننى لن أدفك ! لا . لن يكون إكرامك بالدفن على حسابى يا سيدي ! أرى أنك قد اندخرت لكواما من التورق بجوار الجدار . ربما كنت تأمل في أن تكون غطائك بعد الموت ! هيهات ! وهل يفيد الغطاء في ستر قد ارتك ١٧ أنا أولى بهذه التورقات أكتب فيها قصتى معك ، وأرى كل شيء من أحقادك والأعيك ومؤامراتك ! سأفصح عليها خبئك وسوء سريرتك واكتشف بأملك العفن والعنك في كل سطر ! لا . سأتركك دون غطاء ! ولا تظن أننى سألقى بك في البئر . سأحتاج إلى ماء البحر بالضرورة لأغتسل خلال إقامتى في الجزيرة لرعاية ممتلكاتك البشعة ! ولا يمكن بالطبع أن ألوثه بجنثك ! حتى الرمال على شاطئه أربا بها من أن تتدنس بك فسأحتاج إليها نظيفة بالتأكيد لأبنى عليها مكانا يؤوينى ! سأقول لك ما سأفعله بالسيطرة حتى تكون على بينة ! سأتحامل على نفسى وأحملك إلى الخارج وأطعك في شجرة بعد أن أجردك من هلاكك . ثم أكوها وأحرقها . وأضعل النار بعد ذلك في جسم الشجرة حتى يستوى لحكم البغيض على مهل ! ثم أتحامل على نفسى وأقطع منه كل يوم جزءا . وأتحامل على نفسى في اليوم عدة مرات وأنا أتناوله كإرها مرغما حتى أتى عليك في أقرب وقت ! القسم لك أننى سأفعل ذلك مضطرا وأنا في منتهى التفريز والاضمئزاز ! وسيكون ذلك آخر واجباتى المقدسة نحوك ، حتى أتحمل وحدى دنسك وأبرىء منه العالم نهائيا وأخلص الناس من عفن وجودك إلى الأبد !

علم الاجتماع الأدبي في مرحلة النضج

● يعد علم اجتماع الأدب ، أو علم الاجتماع الأدبي ، فرعاً حديثاً من فروع علم الاجتماع . ومع أن علم الاجتماع نفسه حديث النشأة ، لايزيد عمره على قرن وبعض قرن من الزمان ، فله جذور قديمة عند الإغريق والعرب ، ابتداء من افلاطون إلى ابن خلدون . ولكن هذه الجذور لم تدفع سيقانها إلى وجه الأرض إلا حين نهضت لها تربة التفكير الأوربي في المجتمع الحديث بعد ثوراته السياسية والاجتماعية والاقتصادية . وبعدها بدأ ما يسمى علم الاجتماع الأدبي في الظهور . وساهم في ظهوره مفكرون المان وفرنسيون وإنجليز . كما ظهرت فيه مؤلفات عديدة ، ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية . وابتداء من السبعينيات بلغت هذه المؤلفات مرحلة النضج والأهمية ، حتى أصبح العلم الجديد ، أو الفرع الجديد من علوم الاجتماع ، نشاطاً علمياً واضح القسيمات والهدف .

الموضوعات المهمة في المجال التأسيسي للعلم الجديد .
ويبدأ بفصل عن « التقاليد النظرية » ، وهو موضوع في غاية من الأهمية بالنسبة لأي علم جديد ، لأنه بدون معرفة هذه التقاليد لا يمكن بناء شيء جديد ، أو تطوير ما هو كائن . فالنظريات تشكل - عادة - طبقات من البنية الفكرية في تطور العلوم . والمؤلف حريص على فحص هذه

ومن أهم مؤلفات مرحلة النضج والأهمية هذه كتاب
« علم اجتماع الأدب » للأستاذ الإنجليزي جون هول ،
الذي صدر عن دار لونجمان الانجليزية^(٩) .

والى فصول الكتاب الثمانية تتناول هول عدداً من

(٩) The Sociology Of Literature by John Hall .

الطبقات قبل الانتقال إلى مواجهة واقع العلم ، والتعرف على تطورات الماضي قبل تخصيص معالم الحاضر .
ماعداه الطبقات النظرية ؟

هى - هنا - ست طبقات يوردها المؤلف بالمعرض والمناقشة واحدة وراء الأخرى على النحو التالى :

(١) الماركسية

سيطرت الماركسية - أو الماركسيات كما يقول المؤلف إشارة إلى تعدد مدارسها - على المناقشات الاجتماعية في الأدب ، وكان أول مبدأ طرحته هو أن الأدب لا يمكن فهمه إلا داخل سياقاته الاجتماعى وأنه جزء من المجتمع قادر على طرح مضمون اجتماعى ، وإن هذا المضمون يحمل معلومات عن المجتمع الذى أنتجه . ومع ذلك لم يترك ماركس ولا زميله أنجلز نظرية متكاملة تحدد الصلات الدقيقة بين الأدب والمجتمع ، وإنما كانت تأملاتهما في الأدب على ضوء ما طرحه ماركس من تصور لل مراحل التاريخية التى مرت بها البشرية . ففى حديث ماركس - على سبيل المثال - عن الأدب الإغريقى رأى أن الاهتمام بهذا الأدب في المجتمعات الرأسمالية ، وهى مجتمعات شديدة الاختلاف عن المجتمع الذى أنتجه ، إنما يرجع إلى الجنين الذى أبداه أهل المراحل المتأخرة نحو طفولتهم . ولكن مؤلف الكتاب يرى في هذا التفسير ضيقا ، ولذلك سنده ماركس بقوله إن المجتمعات التى تمر بمرحلة « متفككة » في العملية التاريخية يمكن أن تنتج فنا عظيما . ومع ذلك جاء بعض الماركسيين المتأخرين ، مثل ماتشرى Machery وباليبار Balibar نقلا عن إرنست هكسلى لم يكن فنا حقيقيا ، ولم ينظر إليه على أنه حقيقى إلا حين شاعت البيروقراطية أن ترفعه إلى هذا المستوى ، كى تعزز وضعها فتظهر بمظهر راعية الثقافة .

وإذا كان ماتشرى وزميله باليبار قد صرحا بهذا الرأي عام ١٩٧٤ فإن تيرى إيجلتون Terry Eagleton يصرح

بعد عشرين بآن الارتداد ، النقاب لا يظهر إلا في أناس يعيشون تحت ظل تجربة متوحشة . أما لو كانت Lankacs - أعظم ناقد ماركسى - فقد شاركت استناده ماركس في الإعجاب بالكتب الفرنسى أونوريه دي بلزاك .

وعلى العكس من لوكانش كان لوريسان جولدمان L. Goldmann الذى أبدى تعاطفا أكبر مع الصفات الأدبية ، ومطلب بحركة مستمرة من النص إلى المجتمع ، ومن المجتمع إلى النص . ولكنه فسر التراجيديا تفسيريا ضيقا حين قال إنها « نتاج رفض المساواة من جانب الفرد الذى يوضع في موقف لا يمكن للفرد منه بغير المساواة » فهذا التعريف الضيق لا ينطبق - مثلا - على سوفوكليس أو شكسبير . بل أنه يعرف الرواية بأنها « النقل الأسمى للحياة اليومية في المجتمع الفردى الناشئ من الانتاج المرتبط بالسوق » ، ويقول إن البطل في الرواية بدأ في الانقراض تدريجيا نتيجة التفككات التى طرأت على الرأسمالية الأوروبية في الفترة من ١٨٨٠ إلى ١٩١٤ ، مما قلل أهمية البطولة ، ثم جاءت أزمة الرأسمالية الاستهلاكية بعد ١٩٤٥ فشجعت تصوير الأبطال الغريباء ، أى الذين يسيطر عليهم الشعور بالغربة .

ويمكن تخصيص هذا كله ببساطة - كما يقول المؤلف - في أن « عهد الماركسية لوضع الأدب في سياقه الاجتماعى لم يتحقق . وكان البديل هو أنها غشفت الأدب داخل مشاريع تاريخية دون الرجوع إلى صفاته الكامنة » .

(٢) المدرسة الإنجليزية

والمقصود بهذه المدرسة هو النقد الأدبى الذى كتبه ماتثيو آرنولد وإلفيز ريتشارد هوجارت وريمووند وليامز . هؤلاء الأربعة اهتموا بالعلاقة بين الأدب والمجتمع ، ولكنهم أيضا - لا سيما إلفيز - تميزوا بحس متعمص للنصوص الأدبية ، وخصصوا نصوصها إنجليزية ،

الطموح هو إقصاء الانطباعية عن النقد ، وجعله لمصاحبا للنص وتمعنا فيه .

ولا ترى البنيوية أن المؤلف ، أو الكاتب ، هو الذى يشغل اللغة ، وإن كان يتحكم فيها . بل إن بارت أعلن عام ١٩٧٧ وفاة المؤلف (مع أن مؤلفه المفضل هو مازسيل بروسست) ، كما أعلن أن الكتاب نتاج ذات مختلفة عن تلك التى تكلف عنها فى عاداتنا ومجتمعنا وذاثنا ، وأن معرفة المؤلف لا تحتاج إلى التساوى مع قبول حقيقة اقواله وتصريحاته . وبذلك يصبح الأدب مؤسسة مستقلة لها قوانينها الداخلية الخاصة . وهذا قد تظهر فكرة « تقاض النصوص » أو « التناص » *inter-textuality* التى نادى بها جوليا كريستيفا *J. Christiva* . ودعت من خلالها إلى دراسة الأدب كتطبيق على النصوص الأخرى وليس كتطبيق على المجتمع . ويسأل المؤلف جون هول :

« ألم يقل أوسكار وايلد فى مقاله « القول الكذب » إن الفن لا يعبر عن أى شيء مطلقا سوى ذاته . إن له حياة مستقلة تماما مثل ما للفكر . وهو يتطور بطريقته الخاصة على نحو خاص . وليس من الضروري أن يكون واقعيا فى عصر الواقعية ، ولا روحيا فى عصر الانميان . وعلى قدر يعده عن أن يكون من خلق عصره فهو - عادة - يعارض عصره مباشرة . وما التاريخ الذى يحفظه لنا سوى تاريخ تقدمه هو نفسه . »

لقد دخل البنيوية وتبناها ماركسيون ، وصل رأسهم لوى ألتوسر *Althusser* . ساء وهو لا يعتقد أن الفن يقدم لنا أى معرفة بالمعنى الصامم للكلمة ، ولا هو يحل المعرفة بالمعنى الحديث ، أى المعرفة العلمية ، ولكن الفن عنده يقدم لنا علاقة محددة المعرفة هى علاقة الاختلاف والتباين . إنه - كما يقول - يجعلنا نرى ونفهم ونشعر بما يتكرنا بالواقع . كما أنه يقدم لنا الأيديولوجية التى نشأ فى

لا أوروبية كما فعل الماركسيون ، فضلا عن المصاحبة الأدبية التى تمتصها بها . وهم يرون أن أى إنجاز أدبي أفضل من أى نظرية اجتماعية ، بل أفضل من الماركسية ذاتها .

(٣) الفن الجماهيري

عد فرانك ليفز (١٨٩٥ - ١٩٧٨) عبارة « الجياه العالية » *High Brows* دليلا على الاقلية المثقفة فى إنجلترا خلال الثلاثينيات . كما عدّ قصيدة « لأرض الضراب » *La terre des coups* ، ورواية « بوليسيس » *Polissis* ، لجويس ، ورواية « إلى الفسار » *Le fardeau* ، وولف ، أصلا لا تقرؤها الا هذه الاقلية . وأضاف « إن هذه الأعمال لا يقرؤها إلا جمهور متخصص محدود جدا ، وهى فى غير متناول أولئك الذين يعدون أنفسهم متعلمين » على العكس من أعمال شكسبير فى عصرها حين كان يقرؤها العامة والخاصة معا .

(٤) البنيوية

إذا كانت الماركسية والمدرسة الانجليزية تعتقدان أن الأدب يقدم معلومات عن المجتمع فإن البنيوية - فى معظمها - تعادى هذه النظرية . فهى تركز على الصفات الداخلية للأدب أحيانا ، وتؤمن بأن الأدب ليس عنده ما يقوله عن المجتمع .

لقد خرجت البنيوية من مدارس فكرية عديدة ، شرقية (اشتراكية أوروبية) وغربية ، بالإضافة الى علم السيميولوجيا ، أو علم العلامات *Semiotics* فالأدب عندها شيء مستقل ، لا علاقة له بالمجتمع . ولكنها تتبع المباحث الكثير من الاستقاة حول الأدب والمجتمع . فكوار *Claude Lévi-Strauss* الأنثروبولوجي الإنجليزي يتبع بارت *Barthes* البنيوي الفرنسي . بل قوله إن البنيوية يجب فهمها من حيث هى مدخل إلى أدبية النص القائمة على علم اللغة . وهذا

المجتمع بأسره - خارج نطاق بعض النصوص - مسؤولة
عن التطور المحدود للموضوع .

وعند هذا الحد يصل جون هول إلى خاتمة الفصل
الأول ، فيجد أن الوضع البنوي الهرمونيكي أو التاويل
قد أوضح أن الفن يتقدم من طريق التقليد أو العرف ،
وأن التفصيل التقليدي للواقعية كان سانجا ومؤسفا .

في الفصل التالي من هذا الكتاب المشحون بالافتكار
يتناول المؤلف العلم الذي خصه بكتابه . ويبدأ بطرح
مسألة فهم النصوص الأدبية . ولكنه يبادر فيقول إن من
أكبر مظاهر ضعف علم الاجتماع الأدبي التقليدي ، أي في
صوره البدائية القديمة ، أنه عجز عن تحديد الروابط
"الدقيقة بين الأدب والمجتمع ثم يقدم بعد ذلك إلى دراسة
حالة معينة اختار لها أدبيين إنجليزيين من عصر واحد ،
هما واز ويرنارد شو .

لقد جاء اللذان من الطبقة الوسطى السفلى ، أو
الصفيرة ، باحثين عن مكان لادامهما في مجتمع مال إلى
تجاهل أبناء طبقتهما . ولهذا كانت متابعهما مصدرة ،
ولكنها قوية الأثر . وكان التزامهما السياسي مصدراً ،
يكاد ينحصر في جعل العالم آمناً في علاقته مع طبقتهما
الاجتماعية . وإذ يمكن التمييز بين ثلاثة مستويات في
إنتاج شو ووايز ما :

- (١) مستوى العالم الاجتماعي الذي جاء منه .
- (٢) مستوى النظريات التي اعتنقها حول هذا العالم .
- وتعد هذه النظريات عندهما أهم من العالم نفسه .
- والالتزام الذي قدماه كان يعني الالتزام بالافتكار
المجردة . وانتقلهما في معظمه أداة لنقل هذه
الافتكار . ومن ثمة نجد أن الشخصيات التي ظهرت
في أعمالهما غير منقطة بشكل علم ، تؤثر وتتحدث
أكثر من اللازم .

حضنها . وقد طور ماتشيرى وإيجلتون هذه الافكار
اللائسيرية وترجمها إلى نظرية أدبية . فبينما يرى الأول
أن النص ذو طبيعة غير متمركزة ، أو معادية للتركز ، أي
طبيعة بعيدة عن أي مركز ، يرى الآخر أن الأدب ترتفع
قيمتها ويصبح ثمناً حين يضع الابدولوجية داخل حركة ،
أي حين يحرك الابدولوجية .

(٥) علم التاويل

استخدم البنويون هذه الكلمة ذات الأصل اليوناني
بمعنى تفسير النصوص . ويلاحظ المؤلف أن البنوية
تصبح مثيرة جداً حين تحول اهتمامها من تحليل أدبية
العقل البشري إلى تحليل الرموز الصغرية الاجتماعية ،
وتكون في أحسن حالاتها حين تقبل الاصرار التاويل على
أن البشر ليسوا ذرات ميتة ، وإنما هم كائنات حساسة
واعية يجب أن يبدأ خلفها للمعاني بإيجاد مركز للحصوص
المعرفة الاجتماعية . وهذا هو الوضع الهرمونيكي
البنوي . وقد بحثه كثيرون مثل وولف وشليزماخر
وهيدجر وديدا وجماعة " ال متى " Tel Quel
الفرنسية ، فضلاً عن دانيال بل D. Bell الذي قدم
تعريفاً جديداً للثقافة .

(٦) الاتصال بالجماهير

لم يتدخل علم اجتماع الاتصال بالجماهير كثيراً في علم
اجتماع الأدب ، ولكن معالم تطور ذلك العلم الجديد أيضاً
تلقى الضوء على قضية بينهما ، هي قضية جمهور الأدب .
وليس من الصواب أن نزع لم تحليل النص الأدبي القدرة
على إعطائنا كل ظروف المجتمع . فالجماهير العريضة
Masses لا تستخدم المادة الأدبية أو تفضي عليها أهمية
زائدة . ولكن الدرس الفوري الذي نتعلمه من تطور وسائل
الاتصال بالجماهير هو ألا نقبل أي أضرار عن عدم القيام
بدراسة أو عمل تجريبي . وهذه مسألة مهمة جداً في علم
اجتماع الأدب ، حيث نجد عادة قراءة النقد الثقافي في

(٣) مستوى الأبحاث على القطاع ، وهو أهل المستويات الثلاثة ، وإن كان معاصرها جوزيف كثراد يرى أن وإن انزعاز إلى هارب اجتماعي .

ويخلص المؤلف إلى نتيجة في بحث هذه المستويات الثلاثة ، مؤداهما أن الزعم بأن المؤلف أو العامل المرجعي الاجتماعي واضح في إنتاجهما زعم لقي دهما ، ومساندة كبيرة ، وأنه ليس ثمة علاقة تلقائية وسهلة بين الالتزام السياسي والجودة الأدبية . فالالتزام الصريح عند شو روز لم يمنعهما من التسليح بشجاعة مصاصرها كثراد في نقل تجربتهما التي أحسها يعق . ويشير المؤلف إلى ما سبق أن كتبه تيرى إيغلتن ، الناقد الانجليزي للماركسي ، من أن الأدب نشوء للرأي ومنير للمناقشة الإيديولوجية في أحسن حالاته . ويعد هذا الحكم في غير مصلحة الأدب الاجتماعي . فليس معنى قول إيغلتن مبررا لأن يكون الأدب الاجتماعي الصحيح ، من زاوية علم الاجتماع ، أدبا جيدا .

ثم ينتقل المؤلف إلى بحث موضوع المؤشر Referent الاجتماعي في الأدب ، ومن أن يفسد الأدبي حقه في فهم المجتمع الذي يعيش فيه . ويورد أمثالا متضاربة في هذا الشأن ، منها قول إيغلتن إن الأدب ما هو إلا عزف على الأيديولوجية . ثم يتساءل :

لماذا يهتم علم الاجتماع بالأدب ؟

ويجيب عن هذا السؤال الأساسي بأن علم الاجتماع قد يساعد على فهم النصوص الأدبية . ومع ذلك فالأهم هو تلك الأسباب التي تحيى بأن علم الاجتماع ذاته قد يستفيد من الأدب ، وأن هذه الفائدة تكمن في جعل علم الاجتماع أكثر حساسية إزاء المجتمع عامة وإزاء رد فعل الأفراد تجاه مجتمعهم بوجه خاص ، فضلا عن أن الخيال الأدبي يستحق اهتماما خاصا ، لأنه قادر على بحث المشاعر الفعلية .

وإذا كان علم الاجتماع نفسه لا يمكن أن يبين الحقائق الاجتماعية الخاصة التي تدفع الأدبي إلى الكتابة بطريقة خاصة . فمن الممكن أن يعيد بناء الحدث في العمل الأدبي وأسبابه التي تشكل منظورا معينا . ولهذا يكون الأمل هو للمهج البيئي الوظيفي ، المستند من علم الأنثروبولوجيا الاجتماعية . فالمجتمعات يجب فهمها على أساس العناصر الوظيفية . وأهم هذه العناصر تلك التي تدخل على نمو حاسم في بنية المجتمع ، مثل السلطة ووسائل المعيشة . ومعنى هذا أن علماء الاجتماع يجب ألا يقتنعوا بتفسير السلوك الاجتماعي على أساس العوامل المثالية ، لأن فهم التكوين الاجتماعي للأدب يعنى فهم القوى الاجتماعية التي تروج للأدب وتدفعه إلى الأذهار .

أين يعمل علم اجتماع الأدب إذن ؟

يجيب المؤلف أن أول منطقة لنشاطه هي ما تتعلق بالكتب في ذاتها ، أي بمعزل عن الأدبي الذي يكتبها . وجوهر الأساس في هذه المنطقة يكمن في تحليل النصوص بالتفصيل ، لأنه لا يمكن الوصول إلى تعميمات بدون الدراسة التحليلية للنصوص . وهنا يبدو علم اجتماع الأدبي مهما في فهم العلاقة بين نصوص معينة والمجتمع الذي ظهرت فيه ، من حيث صلة النص بالجمهور كفاءة مطروحة في سوق القراءة . وهنا تبدو أهمية دراسة موزعي الكتب من حيث وظيفتهم الاجتماعية ، لأن في أيديهم سلطة كبيرة في التأثير على عملية نشر الكتب ورواجها . وينتقل في هذه الدراسة الناقدون أنفسهم والرهاب على النشر ، والنقاد الذين يتولون عرض الكتب وتلقاها في الصحف ، ومكتبات بيع الكتب ، هؤلاء يؤدون وظيفة الحجاب بين الكتب في ذاتها والكتب للغير .

ويمتلك المؤلف في الفصل الثالث ما أسماه علم اجتماع الأدبي ، تمييزا له من علم اجتماع الأدب المعنى بالنصوص . ويرى أن ثمة منهجين في النظر إلى الأدبي :

التعليم وانتشاره مما اتاح للاديب قراء أكثر وجمهوراً أعرض .

والفصل الرابع من الكتاب يتناول جون حول موضوع « الرواية والواقعية والحداثة » وقد عرض لراى الفيلسوف الألماني هيجل الذى قارن بين الملصمة القديمة فى الادب الاغريقى والرواية الحديثة فى الادب الادبى . ولاحظ هيجل ان الاغريق لم يكونوا يميزون بين المجتمع والدولة ، ولذلك تناسبت الملصمة مع هذا الدمج . أما الرواية فهى عنده « ملصمة نظرية بورجوازية » ، أقل شأنًا من الملصمة القديمة لأنها صورت حرية الإنسان الحديث الناتجة عن تحطم ذلك الانسجام القديم بين الفرد والمجتمع . ثم جاء لوكاتش فى اتفاق مع راي هيجل ، ولكنه زاد عليه أن الرواية شكل يبحث فيه البطل عن القيم الاصلية ، وانها مرتبطة بالواقعية منذ نشأتها .

وإذا كانت الرواية شكلاً ادبياً حَضَرِيًّا ، أى واد فى المدن وتطور فيها ، فقد كانت العداثية ، أو المذهب الحديث ، من نتائج المدن التى أصبحت موطناً لمعظم الأدباء وأشكال الأدب . ولكن هذا المذهب الحديث سرعان ما أصبح مصل المذهب الواقعى فى الرواية . وبسرعة ما أصبحت المدينة أمراً لا مفر منه عند انصار الحداثة ، ولكنه أمر أكثر تعقيداً وأقل تركيزاً من الناحية المعاصرة عما كان عليه عند الروائيين الواقعيين . وإذا كان أبطال روايات بلزاك - على سبيل المثال - شغلوا أنفسهم بغزو المدينة وكيفية اختراقها فقد شغل أبطال الروايات الحديثة أنفسهم بتأسيس موقفة لهم . ومع أن انشغالهم وقلقهم كانا أكثر مما أبداه أبطال الروايات الواقعية فقد كانت الهوية التى يسمون إلى تأسيسها من النوع المتغير المتحير من المعنى الثابت .

يأتى الفصل الخامس من الكتاب بعنوان « الادب الشعبى » Mass Literature وهو عنوان قد يبدو مبهماً

منهج يؤكد على دوره كمكثف ومصحح ، ويتأثر فى ذلك بالفكر افلاطون وأرسطو فى المحاكمة ، ومنهج آخر يؤكد على قوة الادب فى الرؤيا والتعبير . وقد بلغ من سيطرة المنهج الأول ، أو النظرة الأولى ، أن دانتي - على سبيل المثال - كان يعد نفسه « ناسخاً » لا مبتكراً ، وكأن ينادى ربات الإلهام أن يساعده على فهم حكمة الإله . ولكن ابتداء من القرن الخامس عشر ظهر المنهج الآخر ، أو النظرة الأخرى التى تخالف المحاكاة والنسخ ، وتقول بالرؤيا . ومع ذلك نادى الماركسيون الفنان والاديب أن يكونا ناسخين للمجتمع . ثم جاء فرويد فقال إن الفنان يعبرى وأن الثمن الذى يدفعه نظير عبقرية هوداء المصطب الذى يصطب به ، ولا يستطيع أن يعيش بسببه فى المجتمع العادى الطبيعى . ومنذ فرويد حتى الآن ازداد نمو النظرة إلى الفنان كحالم ومصاحب رؤيا . ولكن كلا المنهجين ، أو النظريتين ، يميل إلى وضع الفنان فى موقف المشاهد للمجتمع . ولهذا يمثل اهم اهتمام لعلم الاجتماع الادبى فى الاصل الاجتماعى للتقاليد الادبية واجنس الادب وأنواعه المختلفة .

غير أن ستينيات هذا القرن شهدت ظهور منهج ثالث ، أو نظرية ثالثة للادب . ويمكن أن نطعن هذه النظرة بأن الفن أو الادب سيرة طبيعية من سير المجتمع ، لا شأن للمصاحب والمصاحبين بها . وكان من انصار هذه النظرة المفكر والاديب الفرنسى جان بول سارتر .

ومادامنا ندرس الوضع الاجتماعى للاديب فلا بد أن نضع فى حساننا - كما فى حالة الأدباء الانجليز - أن هذا الوضع تغير كثيراً فى القرنين الأخيرين . ولم يعد الاديب صاحب مهنة قائمة أو غير محترمة ، ولم يعد أيضاً فى حاجة إلى رعاية الادب . ويرجع هذا التغير إلى نشوء أنواع أدبية جديدة مثل الرواية والمسيرة والمقالة ، مما اتاح مصادر جديدة لحياة الأديب . كما يرجع إلى ازدياد

في العربية ، فالآداب الشعبي المقصود هنا ليس ما ينتجه الشعب بلا سعى وراء إثبات شخصية مبدعة أو اسمه ، وإنما معناه ما يكتب بلغة بسيطة ويوزع على نطاق جماهيري كبير . ويستخدم المؤلف هنا المصطلحات الشائعة في أمريكا حول هذا الموضوع مثل « الآداب الرفيع » High Literature و « الآداب الرخيص » Low Literature وكلها تخريجات من مصطلحات الثقافة الراقية والثقافة الرخيصة أو الهابطة .

ويطرح المؤلف هذا السؤال : ماذا يريد القراء من كتب الآداب الشعبي ؟ ويرى هذه الصيغة في التساؤل أفضل من صيغة : ماذا تقدم هذه الكتب للقراء ؟ ويمرض لمحاولات الباحثين في الإجابة عن السؤال الأول ، ويضيف أن الآداب الشعبي يقدم طعام الهروب إلى زبائنه . وإذا كان الآداب الرفيع يقوم - فيما يقوم - على موضوع الحب فكذلك الآداب الشعبي ، بالرغم من ندرة الوصف الواضحة فيه .

وإذا كان الباحثون في أمريكا قد وجدوا أن مستويات الفهم والتذوق لا تختلف بشكل ملحوظ من طبقة إلى أخرى ، وأن الجمهور يدرسه ما يقدم إليه ، ويقوم باختيارات واعية تدحض فكرة ميله إلى الهروب ، فلا بد من إيجاد مقاييس أخرى لقياس إقبال الجمهور على الآداب الشعبي ، وقلة توزيع الآداب الرفيع . ومن اللازم أن نضع خطاً فاصلاً بين الأدبيين ، وأن نؤيد الرأي الديموقراطي القائل بكتابة الآداب للكافة ومخاطبته العامة . ولكن لابد أن نلاحظ أن اقتصاديات النشر الحالية توازن بين الأدبيين ، بمعنى أن رواج الآداب الشعبي يشجع على نشر الآداب الرفيع ، وأن ما يكسبه الناشر من هنا يعرض خسارته هناك .

عند هذا الحد نصل إلى الفصل السادس ، الذي يعد

من أهم فصول الكتاب . فتحت عنوان « الحُجَاب » أو « حراس البوابات » Gate Keepers يعالج المؤلف موضوع العقبات التي تواجه الآداب من الناحية الاجتماعية . ويشير إلى أن فكرة الحُجَاب هذه ظهرت في علم اجتماع الاتصال لتتغير بدورها إلى أولئك الذين يقومون بحدود اختيار نزوح الاتصال أو النمط السوابج تقديمه إلى الجمهور . ثم يطبق هذه الفكرة على علم اجتماع الآداب فيجد نوعين من الحجاب : نوع قَبْل ، أي يظهر قبل نشر العمل الأدبي ، مثل النشر والرقيب الرسمي ، ونوع يَأْخُذ أي يظهر بعد النشر مثل الناقد والمكتبة والموزع والرقيب مرة أخرى . ويرى أن دراسة هؤلاء الحجاب تدخل في علم اجتماع الجهل . ولكن لا يمكن دراستهم بمعزل عن الرأي العام الذي قد يكون - أحياناً - أقوى من أي حراس .

الناشرون

لهم مواصفات معينة يعملون على أساسها . وإذا كانوا في الماضي قد عاشوا في جوشديد الثقة بأنفس فقد اختلف هذا الجو اليوم ، وتجزا جمهور القراءة ، وصار الناشر يجرى وراء الكتب « السوفيتية » التي تستخدم في المدارس ، وهذه تصل إلى ربع الكتب المنشورة اليوم في بريطانيا . وإذا كان الناشر في الماضي حريصاً على أداء دوره كحاجب من حيث البحث عن المستويات الثقافية العالية والمحافظة عليها ، فالناشر في أيامنا هذه لا يعترف بأن له دوراً في خدمة الأديب أو إيجادها .

الرقابة

قام تاريخ الرقابة في إنجلترا على انتقالها من بين ثلاثة هيكل معينة ، هي التطرف السياسي والجنس والدين . وقد بدأ ذلك التاريخ مع انتشار الطباعة ، ولكنه قام على الرقابة القبلية التي تسبق النشر ، فكانت طباعة

الكتاب المنتشرة في أوروبا وأمريكا ، كما تقوم على محلات « السوبر ماركت » التي تباع كل شيء ، بحيث أصبحت مكتبات بيع الكتب في خطر أمام منافسة اندية الكتاب والسوبر ماركت .

المكتبات العامة

ازداد عددها بعد صدور قانون عام ١٩١٩ الذي قضى بتوفير الكتب لجميع السكان وتسهيل استعارتها . وأصبح متوسط عمر القراء يقع بين ٣٢ - ٥٤ . ومع ذلك لا يتوقف جمهور هذه المكتبات عن شراء الكتب .

ولكن ، ماذا عن الجمهور القارئ الذي يلف هؤلاء بينه وبين الأديب ؟

هذا مليتناوله الكتب في فصله السامع . ولقد طالب المؤلف في بداية الفصل بضرورة التمييز بين « القدرة على القراءة » و « عبادة القراءة » . واقتبس من ليفي شتراوس ، المفكر البنيوي الفرنسي ، قوله : « إن الوظيفة الأولية للاتصال المكتوب هي تسهيل عملية الاستزادة » ولكنه وجد هذا القول مخالفاً للقول السائد : « إن المثقفين يؤمنون دائماً بمرور النقاد الاجتماعيين » ثم عرض للتغيرات التي أصابت جمهور القراء في أوروبا عبر القرون الأربعة الأخيرة ، وكيف لم تلتزم معه القوانين التي تحد من ظهور الأدب الجديد والزندقة . ففي فرنسا كان طرد طبعي الكتب قديماً يعني تهريب المطبوعات وتداولها سرا .

ومع ذلك أنتجت المطابع والنسائخون - حتى عام ١٥٠٠ - نحو ٢٠ مليون كتاب في أوروبا كان أكثرها في الأدبية . وفي القرن التالي (١٦) أنتجت المطابع وهدما من ١٥٠ إلى ٢٠٠ مليون كتاب . ومع أن الأديب في عصرنا أصبح يستخدم حصيلة مفردات أقل من زميله في عصر شكسبير . وأبسط مما كان يستخدمه أدياب القرون الأولى

الكتاب تستلزم الحصول على ترخيص . وظل قانون الترخيص معصوماً به حتى عام ١٦٩٥ حين سمح بالتناقص عنه ، لا بلغائه . ولكن سرعان ما صدر قانون آخر بعد ثلاث سنوات ، هو قانون التجديف أو الإلحاد الذي حرم نشر ما يمس المقدسات . وفي ١٨٥٧ صدر قانون المطبوعات الفاحشة الذي طبق فيما بعد على روايات « عشيق اللبدي تشارلز » للويس برنارد و « بوليسيس » لجويس . ولم يتغير هذا القانون الآخر إلا في عام ١٩٥٩ حين عدلت بعض مواد القانون القديم بحيث تُقبل شهادة الشهود المدول أو الخبراء حول القيمة الأدبية للكتاب . وعن طريقه بُرئت رواية « عشيق اللبدي تشارلز » من الفحش وسمح بتداولها في العلم التالى . ومع ذلك تظل الرقابة السياسية - البعيدة - أقوى أنواع الرقابة وأعلىها ، بالرغم من الغائتها بالنسبة للمسرح .

النقد

إذا كان الناشرون والرقباء يهتمون بالطريقة التي تظهر بها الكتب على الجمهور ، فالمرجعون والمكتبات يهتمون بنوعية الكتب التي يعرضونها للبيع . ولكن النقاد يقرنون وسطاً بين هاتين المخططين ، مع أن النقاد في عرضه للكتب يؤثر في عملية اختيار الكتب التي يهتم بها الموزع والمكتبة . ويعرض المؤلف الوضع الراهن للنقاد ، ولا سيما من أساتذة الجامعات الذين لم يعودوا مؤثرين . ويلاحظ غياب التقدير النظري والتشجيعي وسيادة النقد الوصفي منذ جون درايدن في القرن السابع عشر . كما يلاحظ أن النقد لا يخلق أديباً عظيماً .

الموزعون

يوجد في إنجلترا أكثر من ألف ناشر ، ولكن نحو ٦٥٪ مما ينشر لا يحقق ربحاً للناشرين . ولذلك تغيرت طرق توزيع الكتب ، وأصبحت تقوم إلى حد كبير على اندية

فلا شك أن حيوية اللغة جاءت من دمج كثير من اللهجات المحلية في لغة قومية واحدة كما يقول ريموند وليامز .

وأخيرا يأتي الفصل الختامي من الكتاب بعنوان « تأثير الثقافة الأدبية » وفيه بحث الجانب الاجتماعي في هذه الثقافة ، الذي يتم عن طريق التقاليد والتعليم والاحتكاك . والتبش قول ماكس ويره إن أفضل وصف للمجتمعات اللغوية هي الهلوجوجرافية وعقلانية ورأسمالية ، وعرض للنظريات الثلاث المختلفة حول حالة الثقافة الغربية ، وأهمها النظريات الماركسية المثالية التي تطورت أخيرا في ألمانيا وإنجلترا وفرنسا ، دون صلة كبيرة بما سبق أن كتبه ماركس عن الأدب ، ومن أعيدتها مدرسة فرانكفورت في ألمانيا وريموند وليامز في بريطانيا .

تأتي بعد هذه النظرية نظرية التناقضات الثقافية في النظام الرأسمالي . ويرى أصحابها أن الرأسمالية تملأ من التناقضات ، وليس من الممكن وضع حد لها في الوقت الراهن . وأخيرا تأتي نظرية النتيجة غير المقصودة للتصنيع . ويرى أصحابها أن التطور الهائل في الصناعة الحديثة وتغلغل التصنيع في مجتمعات أوروبا الغربية لا يهدف إلى قتل الثقافة ، ولكنه يؤدي إلى ذلك القتل دون سبق إصرار أو ترصد . فالكاتب في مثل هذه المجتمعات لم تعد من أعدتها ، وإنما أصبحت واحداً من ممكثات كثيرة متاحة .

وبعد ذلك يرى المؤلف أن التعليم البورجوازي ، وما يؤمنه من محو أمية المجتمع ، ساعد على خلق ثقافة أدبية مهمة عن طريق الكتاب . ويعتقد أن التطورات الأخيرة في وسائل الاتصال سوف تحدث تغييرات كثيرة .

عند هذا الحد ينتهي جون هول من عرض أفكاره . ولا شك أن التفسير الاجتماعي للأدب ليس أمراً سهلاً كما قد يبدو لأول وهلة فالأدب تجميع محرمات قوية عديدة كما

قال عالم الاجتماع الفرنسي روبرت إسكارييه . ومع أن الأدب ارتبط - منذ نشأته - بالجماعة المنتجة له ، فسرعان ما تعلق بأنواع أخرى من الارتباط ، ولكن ارتباطه الاجتماعي - حتى على مستوى منتج الفرد - لم يتفكك ، ولا نعتقد أنه سينفك في يوم من الأيام ، على الرغم من المحاولات المستمرة لعزل الأدب عن الالتزام بأية وظيفة اجتماعية ، وتفسيره تفسيراً جمالياً ، وتحليله بنويماً .





محمد ناجي أعادة اكتشاف

● ● فيما كانت تتعالى طبول الحرب واصوات الدمار بالقرب منا ، احتفلت مصر بالافتتاح متحف جديد للفن التشكيلي ، هو متحف الفنان المصور محمد ناجي (١٨٨٨ - ١٩٥٦) في السابيع والعشرين من يناير الماضي . والمعنى واضح لا يحتاج الى تفسير،رسالة حضارية من شعب لا تحبو بدأخله شعلة الابداع ، الى عالم وحشي يحكمه قانون الغاب والأطعاس ... الفن -حتى ولو لم يقل كلمة مباشرة ضد الحرب والدمار - هو قيمة تنفي الهمجية والقيح ، ودعوة للسلام والجمال .

على نفس الفبار عنه وإحيائه ، وعلى إضافة متاحف جديدة لروادنا من الفنانين ، ولاجيل فنانينا المعاصرين ، إضافة إلى إنقاذ متاحف الفن العالمي التي نملكها وتطويرها .. وإذا كانت وزارة الثقافة والمركز القومي للفنون التشكيلية يتحملان المسؤولية كاملة عن تحقيق ذلك ،

ببيعها في مزاد علني تحت ادماء تسديد ديون مصر ، فكانما استغفرت هذه الدعوة السخيفة فينا حسنا الحضاري ، الذي ربما أصابته التحولات الحادة في السنين الأخيرة بالتبدل المؤقت ، فانتفض ليس فقط مناهضا لتلك الدعوة ومستمسكا بما لدينا من تراث ، بل كذلك عاقدا العزم

هذه عبرة التاريخ المصري على مر العصور ، ورسالة من روح محمد ناجي ، الذي بعثت ذكره بيننا من جديد قوية عازمة ، بعد خمسة وثلاثين عاما من وفاته . التوقيت مهم أيضا ، بعد شهرين من إخماد الدعوة المريية لتصفية متاحفنا الكبرى من مقتنياتها ،

فينبغي أن نذكر الدور التاريخي للمثقفين المصريين في هذه المسألة من خلال مؤتمرهم الكبير بمصر الأوبرا في العام الماضي للتصدي لبائع تراثنا الفني ، والمعالجة ووضع خطة للحفاظ عليه وتعميقه ، فصاروا بذلك شريكا في صنع القرار وتطهيرا له ...

والسؤال هو : لماذا البدايات بمحمد ناجي ؟

الواقع أن الاختيار يتضمن رمزا بقدر ما يليى حقيقة واقعة .

أما الرمز فهو أن ناجي يعد مؤسس فن التصوير المصري الحديث ، والأب الروحي لصركتنا التشكيلية المعاصرة ، بإبداعه المتميز وموهبته الكبيرة وسبقه — بعدة سنوات — لجيل الرواد الذين تخرجوا في مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩١١ ، (ويحفظ متحف بلوحات زيتية هامة تعود إلى عام ١٩٠٦) وريادته المبكرة في الانتقال بالفن المصري إلى المحافل الدولية ، حيث كان أول فنان مصري يعرض في صالون باريس عام ١٩٢٠ ويحصل على جائزته الذهبية عن لوحته « النهضة المصرية » أي قبل عامين من حصول الممثل مختار عليها بتمثله « نهضة مصر » ، وهي تحتل مكانها منذ عام ١٩٢٢ حتى اليوم بالقاعة الرئيسية بمجلس الشورى . ولو

استطردنا في سرد قائمة أعماله الريادية لاحتاج منا ذلك الصفحات ، لكن يكفي أن نشير إلى أنه كان أول دارس مصري للفن في أوروبا في تاريخها المعاصر حين التحق بأكاديمية الفنون الجميلة بفلورنسا ١٩١٠ ، وأول مدير مصري للمدرسة العليا للفنون الجميلة بالقاهرة ١٩٣٧ ، وأول مدير لمتحف الفن الحديث بالقاهرة ١٩٣٩ ، وأول فنان مصري يمثل بلده في معرض باريس الدولي ١٩٣٧ بجناح لا يحتوى غير لوحات فنية ، وأول مدير لأكاديمية الفنون المصرية بربما ١٩٤٧ ، وأول فنان مصري يمثل الجدران العالية بلوحات ضخمة في أماكن جماهيرية عامة مثل المستشفيات وقاعات الاجتماعات ، وهو مؤسس جماعة الاتيلية للفنانين والكتاب بكل من الاسكندرية والقاهرة (١٩٣٥ ، ١٩٥٢) إلخ .

من هنا فإن تكريمه وإبراز دوره اليوم ليس مقصودا به شخصه فحسب ، بل إن التكريم أيضا لرمز الرحلة الشاقة للحركة الفنية الحديثة بمصر منذ ميلادها حتى بلوغها سن الرشد .

أما الحقيقة الواقعية : فهي أن متحف ناجي لم ينشأ اليوم ، بل هو قائم بالفعل منذ عام ١٩٦٨ . فقد

افتتحه الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذاك في ١٢ يناير من ذلك العام بعد أن اقتنت الوزارة مبنى مرممه عام ١٩٦٢ بقيمة رمزية قدرها أربعة آلاف جنيه ، وقامت شقيقته الفنانة عفت ناجي بإهداء الدولة أربعين لوحة زيتية من أعماله ، أمكن مضاعفة عددها فيما بعد عن طريق الاقتناء من أسرة الفنان ، وأضيفت إليها مجموعة كبيرة من رسوماته التحضيرية إلى جانب متعلقاته الشخصية .

إلا أن ما أصاب جميع متاحفنا من إهمال في العشرين عاما الماضية شمل متحف ناجي ، فطواه الضمت والنسيان وسط الصحراء المقطوعة من أي وسيلة للمواصلات مع المدينة ، ولم يكن المتحف فقط هو ما أصابه النسيان ، بل كان أيضا اسم ناجي نفسه ، بدوره في حياتنا الفنية والثقافية .. هكذا فإن مجهود وزارة الثقافة كان بمثابة إعادة اكتشاف هذا الفنان وريد الاعتبار إليه ووضع في مكانته اللائقة به ، تأسيسا على نواة المتحف القديم ، واقتضى ذلك إقامة توسعات معمارية بلغت ٣٠٠ ٪ من مساحة المتحف القديم ، قام بتصميمها المهندس المعاصر الدكتور جمال بركي وقدمها هدية للمركز القومي للفنون التشكيلية الذي تولى إنجاز المشروع كاملا ،

فبدأ قطعة فنية بديعة من الرخام
الفضي، تسطع وسط شمس
الصحراء بالقرب من أهرامات الجيزة
ومعابدنا، كأنها تستنوي منها
المهابة والبهاء، وقد زيد ... فوق
أجهزة الانذار والتكثيف والتسجيلات
الصوتية المصاحبة للزائر التي تشرح
له أعمال المتحف — بفيلم سينمائي
منقول عن الفيديو عن الفنان وعالمه،
وبالمطبوعات التحليلية والإرشادية
المتنوعة مزودة بالصور الملونة، بما
يجعل الزائر يعيش في متعة، ويخرج
وإن صار صديقا للفنان — حتى ولو لم
يكن من عشاق الفن ... وقد تكلف
إعداد ذلك كله مليوناً وربع المليون من
الجنيهات .

ومحمد ناجي هو ابن موسى بك
ناجي مدير جمارك الإسكندرية، وقد
منح جده لأمه لقب الباشوية من الياق
العالي بالأساتذة، وكان هو شخصياً
أول فنان يحصل على لقب « البكوية »
ويحصل بالسلك الدبلوماسي ست
سنوات في منصب مرموق كان يؤمله
ارتقاء قمة أجهزة الدولة، لكنه تخلى
عن ذلك كله في لحظة واحدة من أجل
فنه ... هذا الفنان الأرستقراطي
النشأة كان أقرب إلى الروح الشعبية
من كثير من أبناء الطبقات الدنيا ...
وكان أقرب إلى رواد التنوير والنهضة
المصرية في هذا القرن . إن أعماله في
مجعلها تتفنى بتراث قومي عريق

وتزخر بالحمية الوطنية وتبشر بالروح
الديمقراطية، كما تدعو إلى التقال
الخصاري بين مصر وأوروبا ...
وأحسب أنه يمثل في مجال الفن
ما كان يمثل طه حسين في مجال
الأدب والفكر ويطلق قائمته

لقد انتقد الجسد الأكاديمي
والفكري والاجتماعي مثلما فعل طه
حسين، وعمل على وصول الفن إلى
نطاق الحياة اليومية للجمهور في
الأماكن العامة، مثلما عمل طه حسين
على جعل التعليم كالماء والهواء
للمواطنين، واتخذ ناجي من
العقلانية ... شأنه شأن طه حسين —
أطارا ينظم مزاجه الإبداعي، واتخذ
منه من فرنسا قبلة للثقافة والمدنية،
فعلش فيها وتعلم على كلود مونيه
رائد الانطباعية مثلما تتلمذ طه حسين
على كانط، واعتبر الثقافة المصرية أبا
لثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط
مثلما كان يرى صاميه، لكنه لم
يذهب مثله إلى اعتبارها حتى اليوم
جزءاً من هذه الثقافة وأبست جزءاً
من الثقافة العربية، ولم يكن صدفة
أن يكلفه عميد الأدب فورتولييه وزارة
المعارف يرسم لوحة جدارية ضخمة
عن « مدرسة الإسكندرية » رمزاً
للتلاقي الحضاري بين مصر
الفرعونية والإسلامية وبين الأمم
اللاتينية، وقد انتهى منها بعد
سنوات وهي الآن تزين قاعة

الاجتماعات بمحاطة الإسكندرية .

لكن هذا الشاب الوتير المتحف
الذي كان يرسم وهو يرتدي بذلته
الكاملة ويتطلع إلى ارتداء أمتي
المناسب الرسمية، ويتوافق طبقاً مع
واقع طبقته، كان في الوقت نفسه
متمرداً على فكرها ومتناقضاً بفنه مع
مزاجها، فكان يرى في الشعب إبداعاً
يفوق ما تنتجه الأرستقراطية، ويرى
في الفلاح والمنتج حاضراً البلاد
ومستقبلها، ويوجد متعة الكبرى في
مضاطلة البسطاء والكادحين والباعة
والصناع اليدويين، ويجعل من
هؤلاء جميعاً نماذج المفضلة كإبطال
للوحيته، بدلاً من هوان المجتمع
ورجالاته وحكامه في حلهم الطهمة
وأوضاعهم المنهضة ... وهذا
يفاعته — حين كان في الثامنة عشرة
من عمره — اختار طريقة الفكرى
والفنى، فرسم الصيادين والمراكبية
في سرعة المصورية وهم يشدون
المراكب الشراعية بالسبال على
الظفانيء، وعرض لوحاته عن هذا
الموسم في معرض جمال
بالإسكندرية عام ١٩٠٦ فكان أول
معرض يشارك فيه رسام مصري
فنانين أجانب، ثم يحصل على
الجائزة الأولى التي يسلمها له رئيس
الوزراء، ولا يدبر النجاح رأسه
فيتميز إلى محاكاة الفن الكلاسيكي
السائد بموضوعاته البرجوازية .

المصطنعة إرضاءاً للطبقة الفنية التي يقدرونها وحدها اقتناء هذه الأعمال ، بل يواصل بحثه الفني ، متغافلاً فقط بإبداعات عصر النهضة الإيطالية ، في اختيار الموضوعات الدينية والمحمية ذات الجو الأسطوري ، مثل لوحته « شار حراء » و « حلم يعقوب » وليس بوسع الرائي إذ يتأملهما اليوم أن يصدق أنه رسمهما وهو في سن الثامنة عشرة ففيهما نوع من الحلم النوراني الأخاذ ، إذ يشع الضوء من منابع مجهولة تظلل الشخصيات وهي تخرج من كهوف مظلمة أو تنساب فوق درجات سلم كاطراف غامضة .

وبعد أن درس القانون بفرنسا أربع سنوات وهما على الليمسانس ١٩١٠ تلبية لرغبة والديه ليكون محامياً أو قاضياً ، إذ به يتجه إلى فلورنسا بإيطاليا ليدرس الفن بأكاديميتها وليكون في رحاب رواد عصر النهضة العظيم أربع سنوات أخرى ، ومع ذلك كان لا يمر عام إلا ويأتي من إيطاليا رسالاً إلى الأصر في أجازاته ليعيش على سفح جبل القربة في حرم مقابر طيبة ومعايداً العريقة بدرسها ويسجلها في لوحاته ممثلاً بالزهر بها ، مخضعا لمبايها وهيمنتها الروحية : قواعد التصوير التي تعلمها في الأكاديمية ، بل

وخطحات المدرسة الانطباعية التي كان يهواها في شبابه المبكر ويستوحى أسلوبها .

هذا ما نلاحظه ويجلاء في منظره لعبد الكرنك (البصيرة المقدسة - طريق الكباش - واجهة الكرنك ... الخ) وما تلمسه أيضاً في منظره للطبيعة المحيطة بأثار طيبة وجبل القربة الرابض منذ آلاف السنين وهو يحتوى بداخله على معابد وادى الملوك ووادى الملكات ومقابر الأشراف والفنانين القدماء ... لقد امتزجت الألوان القزحية المتوهجة للانطباعيين بالألوان الجبلية القزابية لجنوب الوادى .. وفي مقابل الهشاشة التي تتسم بها أجرام الانطباعيين حج طراحتها وشغافيتها - رسوخ متوازن وأمتداد اتقى للجبل النائم إلى جوار الدهر .. ولو تأملنا لوحته « الشيخ عبد الرسول » عام ١٩١٢ فإننا نكد نستشعر في جلسة الرجل الراسفة انعكاساً لتمثال مخون وهما يحرسان أسوار طيبة ، ولم تكن ألوان هذه اللوحة وما أنجزه ناجي في حينها إلا اشتقاقاً من ألوان الجبل البنية والرمادية الشهباء التي تختزن بداخلها دفء شمس الصعيد .

عاش لنجى سنوات الحرب العالمية الأولى في أوروبا . وقد خلالا علاقته بالفنانين الفرنسيين خاصة فناني الانطباعية وما بعد الانطباعية ، وقد

أصبح موزعاً بينهما ، فقد كان من ناحية مسجوراً بشاعرية وانتماءش ألوان « مونية » الذي عاشه شهيراً في مرسية بجيفر في عام ١٩١٨ وصاحبه في رسم مناظر من الريف الفرنسى ، وبارتباطه لمسات سواه وسيزلى التقطيعية ، ومن ناحية أخرى كان مبهوراً بمعمارية سيزان الرهيضة ، التي جاءت انقذاً للانطباعية من التفتت والذويان والحق أن كلا النزعتين تمثلان التناقض الدائم في نفس ناجي ، لانه كان يعيش في قرارة نفسه انقساماً بين الشاعر الرومانسى وبين المهندس العقلانى ، وقد ظل حتى آخر أيامه موزعاً بينهما .

وكان اندلاع ثورة ١٩١٩ هو الخلاص لتأجى من حيزته ، فلم يتردد في جمع أغراضه والعودة فوراً إلى القاهرة مدفوعاً بشعور كاسع بأن له دوراً يؤديه لأمته .. هكذا كان يشعر دائماً على امتداد حياته .. وفى منزل أثرى يدرّب البنات بميدان القطعة حط الرجال ، وأعد مرسماً لرسم لوحته الشهيرة « مسكب إيزيس » أو « النهضة المصرية » .. كانت كلمته الخاصة التي أضافها من خلال هذه اللوحة هي أن مسيرة الخير والطاء والوحدة الوطنية لمصر لابد أن تنتصر وتستقر ، فها هي إيزيس تجمع شتات الأمة : زراعاً وصناعاً

ورجال دين ، ومن خلفهم نهر الخيرات يتدفق ... إنها ملحمة تستنهض الهمم الوطنية وتبعث الشعور بالهزة والزهو ، على خلفية من الاسطورة ومظاهر الريف المصرى معا ، رسمها بحس يجمع بين الاداء الكلاسيكى والبناء « السيزانى » والايقاع المصرى القديم فى رسوم مقابر طيبة ولاشك ان مناخ النهضة القومية الشاملة آنذاك كان عاملا اساسيا فى إنجاح هذه اللوحة ، وهو المناخ الذى ترددت أصداؤه فى ابداعات معاصريه من شعراء ومسرحيين وموسيقين ، مع الوضع فى الاعتبار ريادته فى استخدام الرمز والبناء للمحى والاسطورى فى عمل فنى كاستعارته اسطورة إيزيس .

فى العام التالى سافر ناجى إلى باريس وبمع اللوحة ، واشترك بها فى صالون باريس السنوى الكبير ، الذى يعد العرض به اعترافا بالفنان من اوسع الابواب ، وكانت المفاجأة انه حصل على الميدالية الذهبية للمعرض وهى نفس الجائزة التى نالها المثال مختار يصده بسماعين - بنفس العرض - عن تمثاله نهضة مصر ، وقد اقتنأها البرلمان فى حينها .

واذا كانت الفترة من ١٩٢٤ الى ١٩٣٠ لم تترك لنا اعمالا فنية هامة لناجى ، حيث انشغل خلالها ، بالعمل

فى السلك الدبلوماسى ، بين ريو دي جانيرو وباريس ، ففى عام ١٩٢٦ كان عاملا حاسما فى تاريخه الفنى ، ذلك انه استقال عام ١٩٣٠ من عمله الدبلوماسى ، وقرر التفرغ لفنه ، ثم سافر فى العام التالى إلى الحبشة ، مشدودا إلى نداء الطبيعة العذراء والفطرة البدائية ، وإلى ذكريات جده لاه ويطولاته بالحبيشة ... (نذكر هنا انه كان يملك حصا عاليا بالبطولة) . وقد ظل عاما فى ضيافة الاميراطور هيلاسلاسى شخصيا ، لم يتوقف طوال هذا العام عن الرسم ، وكانت فى سياق مع الزمن لإنجاز إضافته الجمالية والتعبيرية الكبرى للأجيال اللاحقة ، هذه الإضافة التى هضم من خلالها جميع الروافد التى تآثر بها من قبل : ابتداء من رصانة فناني عصر النهضة الإيطالية ، إلى رومانتيكية ديلاكروا ، وانطباعية مونيه وسوراه ، وضراوة فان جوخ وجرجان حتى تعبيرية وجوه الفيسم المصرية والأيقونات القبطية ... ولعلنا نلاحظ تاثره فيها بشكل خاص بتجربة جوجان المثيرة فى جزر تاهيتى فى أواخر القرن الماضى ، واكتشاله لعالم بكر من الرؤى والتأملات والألوان البهرة .

لقد تضاملت فى أعمال الحبشة سيطرة « الموضوع » ومباشرة ، كما أصبح « الرمز » روحا متغلغلا فى

نسيج العمل كله وليس مظهرا خارجيا للموضوع ، كما أصبحت القيمة الجمالية متضمنة فى الأسلوب البنائى والتعبيرى كوحدة عضوية لا انفصال فيها ، بحيث يستحيل التفضية بجزء أو خط أو لون منها دون أن يخل بناء اللوحة كله ، وفى نفس الوقت فإن أى جزء من اللوحة يتضمن الكل بداخله ويدل عليه .

بهذا يضيف ناجى إلى مرحلته السابقة تبعا اسطوريا يتصل بمنابع النيل الخالد ، ويبدأ بوته التى زارها ملكة سبأ والتى بعث إليها الملكة حثشبست رسلها ، بلاد السحرة ، والأرض المصرية ، والجبال المشتعلة باللون الأخضر ، والفواحة ببطر الأقحوان .

وبقدر ما تحققت فى لوحات الحبشة عالية الفن والروح الانسانية التى تتجاوز المكان والزمان ، فإننا نشعر بقربها من تعبيرات الفنان المصرى القديم على مقابر طيبة - تلك التى عشقها صغيرا - ومن وجوه أهل النبوة وأسوان - ونشعر أيضا بانها تتنشق بجر معيق بالبخور والسحر ، تحيط به - هنا وهناك - جلود النسر وخشب الإبنوس والدرع والخناجر المطهنة .

وحين عرض ناجى لوحات الحبشة بلندن عام ١٩٣٦ بمتحف التيت بهر

الانجليز بها ، وتحمس لها النقاد ، واقتنى أحد النواب في مجلس العموم البريطاني لوحة « أحد السفن » وأهداها الى « اللتيت جاليري » ليستمتع بها رواد المتحف من عشاق الفن الحديث .

ويقدم تنقلات ناجي بين بلدان عديدة ، شهدنا تنقلات في أسلوبه تبعاً لارتباطه بطبيعة كل بلد : بين اليونان وقبرص وإيطاليا — هذا التنقل الدائم كان يعود إلى رغبته المزمدة في الاكتشاف وإلى قلقه من أنه لم ينجح ما كان يتعمق أن ينجحه ، أما تنقلاته الأسلوبية فربما تعود إلى التناقض الكامن في نفسه بين العقل والعاطفة ، بين كلاسيكية اليونان وفناني عصر النهضة وبين طرازة الانطباعيين وضراوة التعبيريين .

في سياق هذه التجارب والتنقلات الأسلوبية بعد عودته من الحبشة ظل ولماً للحياة في القرية المصرية وعلى ضفاف ترعة الجمودية التي «سب على شاطئها منذ طفولته» .

لذلك كان دائماً يعود إليها ليسمع مشاهد الحياة فيها وحولها ، وكذلك كان يعود إلى قرية أبو حمص ، حيث المنزل الريفي للأسرة ، وحيث يكون على سجيته أكثر من أي مكان آخر ، لذا نرى في رسوماته تكوينات اليفة للعمل في الحقول وأمام المنازل الريفية

، حاشداً جموع الفلاحين والفلاحات ، وصناع السلال والفضار وحمام الأسواق : من باعصة وحيوانات وطيور ، وقد كان شغوفاً برسم الطيور الداجنة بالذات .

إن هذه الأعمال أقرب إلى البساطة العفوية ، دون أن يشغل ناجي نفسه كثيراً بالأساليب العقلانية ، ولعله أيضاً كان يمن فيها إلى اللمسة الانطباعية القديمة في أعماله ، فتتخلل لوحاته تلك اللمعات الضوئية واللونية المتوهجة التي توهي بالطرازة وعمم الاكتمال ، ولو جاز لنا تشبيهها بالشعر فسوف تكون أقرب إلى الشعر الحر ، متحررة من القوالب والأوزان العمودية التي كانت تسيطر على لوحاته التاريخية والرمزية .

ويتصل بذلك الأعمال كم هائل من الاكتكتسات والدراسات الخطية أو الملونة التي تركها لنا ، فقد كانت الرسوم السريعة (بالخط أو باللون) بمثابة مذكراته اليومية وتعبيره اللحظي للصميم عن ذاته والعالم من حوله ، دون تدخل مبالى لسيطرة العقل وحساباته ، لكنها كانت في نفس الوقت مقدمات لكثير من لوحاته ، بما يجعلها بمثابة قاعدة ارتكاز راسخة لكل تجاربه ، وهي في حد ذاتها تتمتع بأكمل فنن وجاذبية سائقة ، يقض النظر عن تحويلها فيما بعد إلى لوحات

زيتية أم لا ، وتنبع هذه الجاذبية من حيوية الخط وغنائيته المتراوحة بين الهمس المنحرج والصوت الصداد ، إضافة إلى ما بها من روح الفطرة السائجة ومن الجرأة على التخصيص والتعبير التلقائي .

لكننا نراه يعود في الأربعينات إلى الموضوعات الرمزية والقومية ذات الطابع البنائي الهندسي ، في لوحاته الضخمة من الطب التي زين بها مستشفى المواساة بالاسكندرية ، ثم لوعته مدرسة الاسكندرية .

وبين عقلانية الصرامة وعاطفيته الفطرية ، حصلنا على عدد من اللوحات الكبيرة الهامة في الثلاثينات والأربعينات ، تبثل الاحتفالات الموسمية بنهر النيل والطقوس الشعبية والمعدات والأساطير المرتبطة بالفر ، وأبرز هذه الأعمال لوحته « النيل الأحمر » ... وكان هذه اللوحات تعبيرة عن « الوفاق الصعب » بين مزاجه الرومانسي ونزعته البنائية الهندسية .

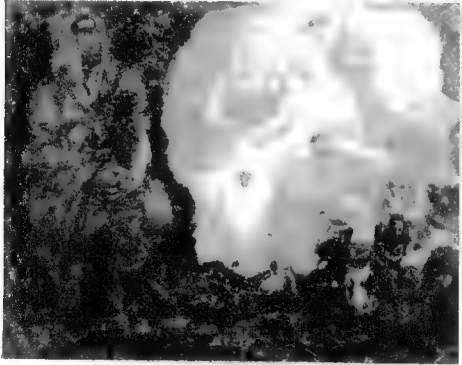


محمّد ناجی
اعادة اكتشاف



محمد ناجی

اعادة اكتشاف



غار حراء - زيت على قماش - ١٥٧ × ١٢٤ سم - ١٩١٤



الشيخ عبد الرسول - زيت على قماش - ٨٠ × ١٠٠ سم - ١٩١٢ - ١٩١٤



غداء ريفي - زيت على قماش - الأربعينات



اسكندر ياسم • زى بختانى •

اسكندر ائلام طرقة - ١٨ x ١٥ سم

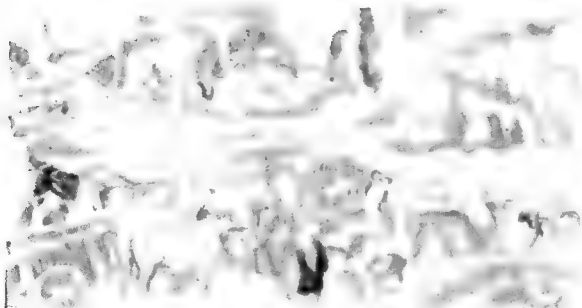


الريف المصرى - زيات على كوشن - بدون تاريخ





والد تلجى بالعزبة - لوحة زيتية .



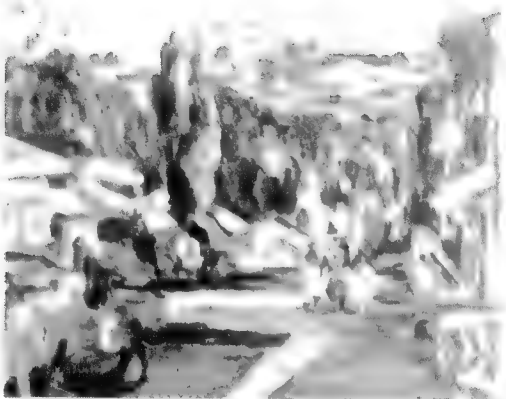
سوق الموالي بابيلانيا - زيت على ابلكتاش - ٢٨ x ٦٨ سم - ١٩١٧ - ١٩٥٠



مهدى لي ل'Enfer - زيت على قماش - ٤٥ x ٢٢ سم - بدون تاريخ



الغدايات - تمجدا زخرفية على ابلجاج - ٨٥ x ٢٥ سم - ١٩٣٧



منظر طبيعي - على قماش - ٢٤ × ٢٠ سم - رحلة الحبيشة



الزمار - زيت على ألبكاش - ٨٤ × ٢٥ سم - ١٩٢٧



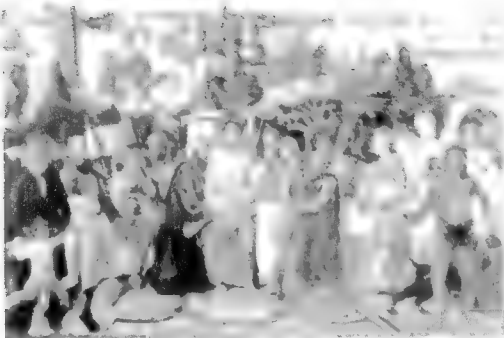
دموع ابيزيس - زخرفية على الفيلكس - ٩١ x ٢٢٥ سم - ١٩٢٧



خيرات البلاد - ٢٠٠ × ٧٠ سم - لوحة تميرا

مراكب النيل





مدرسة الاسكندرية (لمضيدية) - زيت - ١٧٥ × ٧٥ سم - ١٩٣٩ - ١٩٥٢



محكمة في الهواء الطلق - زيت - ١٤٠ × ٩٢ سم - ١٩٣٧



أمومة أو حامله الطفل . الحبشة - باستيل على ورق - ٥٤ × ٤٧ سم - ١٩٢٢



الجاموسة والغلام - زيت على تيل - ١١٧ × ٨٢ سم - الاربعينات



قطيع من الحمير - زيت على تيل - ١١٦ × ٨١ سم - ١٩٣٥

قصيدة إلى أمي

الجدراءُ مرايا .. وأنا أكثرُ
يطلُّ وجهُ أمي أخضرَ كبقايا حبرِ الطباعةِ
فقط .. لم تكن نتوءُ موزنٍ
حين انفرسوا فينا
طلقةً مكتومةً
وها مورداً فوق المرايا
كانوا قد رسموا على كل الحوائط
عرائسَ قشية الشعر
مُهَوَّشة الأطراف
ولم يكن مجدياً
أن أرفع من حديقتنا المقاعدَ المكسرة

وكانت أُمي .
تتحرك في أحشائي
مثل جُوالٍ فارغ .
هل تذكرين
وأنا أقطف لك الشوارع
أنثر عنها الأزمنة .
أخبري بهجةً كتبول الأطفال ؟
هم الصامتون !
حين أنقش على الجدران
كفى العاصفه
أعرف قلبك
والأبواب التي غلقتها الجحيم على نفسها
حذرتني
ألا ألقى النار ليدوم الدخانُ

وما أفقُ
ينعقد الآن على جبينك
تطأيرُ الأوراقُ
حبرُ الطباعة
مفكرةُ أعياد الميلاد
بينما يمرون !
ذات مساءٍ يتدلح في جوفك
أنتِ
وعروسةُ قشٍ
وهناك
سوف يظل طويلاً
جلدُ بيتي
عُلّق ذات صباح
لتجففه الريح

عام من الشعر

حصاد التشكيل

و

حصاد الرؤية

الخصوية والحرث والرئ والمحمول .
ولابد أن يدلنا ذلك على تباين الوسائل
والاتجاهات والنتائج ، بلقدر الذي
نعى من خلاله طبيعة المتداخل
والتفارج بين الامزجة والقدرات
والتوجهات الجمالية . ولابد كذلك ان
يساعدنا النظر إلى تدرجات السطوح
على إدراك الاختلاف في مستويات
التحقق ، بحيث نتبين مدى فاعلية
المساهمات المطروحة ، ونضع أيدينا -
بصورة نسبية - على القيمة الموضوعية
لنجاحاتها .

من أبرز الإصدارات التي مثلت عبر
عام كامل وأقننا الشعري من زوايا
مختلفة :

الشعري الإبداعية التي أخذت في
الاستفساء حثيثاً خلال السنوات
القليلة الماضية قد انكشفت إلى حد
كبير ، وإن شيئاً من الغربة والفرق قد
شروع يتخذ طريقه إلى قلب الواقع
الإبداعي ليعيد إرساء المعيار من
جديد .

وبدايةً فإن إطلاقتنا تلك لاستهدف
بطبيعتها حصراً كلياً للإنتاج الشعري
المطروح في سوق الإبداع خلال عام
كامل ، وإننا تستهدف رصد البارز
واللائق قدر الإمكان ، والإشارة إلى
أهم الملامح والسمات التي انطوى
عليها ، ومحاولة تقويمها . سوف نُثَقِّلُ
النماذج التي بين أيدينا رقعةً واسعةً
من الأرض الإبداعية ، متراوحة

عبر إطلاقة عامة على العلماء
الشعري الفزير في عام واحد ،
نستطيع أن نكتشف قدرة الواقع
الإبداعي المصري على الحوار والحركة
بصورة دائية ، تحمل في طيها إرهاباً
بالاستمرار ، وطموح التواصل
والمجاورة .

يبد أن الحيوية الإبداعية التي تزخر
بها الساحة لا تُعَدُّ دوماً مؤشراً إلى
تنويعات ثرية ، في إطار وحدة عالية
القيمة ، إلا إذا انتظمت هذه التنويعات
ذاتها فاعلياً تأسيسياً راسخاً ،
تمنحها وسطاً متجانساً للحركة ، وإن
تعددت داخل المسارات والانحناءات .
واقص ما يمكن أن يقال - وفقاً لإتعام
النظر في مشهد الحصاد - إن حالة

رياعية الفرح : محمد عفيفي مطر
رسالة الأسئلة الخضراء : محمد

إبراهيم أبوسنة
ميراث الزمن المرقد : وفاة وجدي
تجارب أرواح الجوى : محمد أبو
دومة

سليمان الملك : محمد سليمان

زمان الزبرجد
وإزل النار في أبد النور : حسن طلب

البالية والحلوى : حلمي سالم

شمس الرخام : جمال القصاص

أوقع في الزغب الأبيض

و : لأحد للصباح : أمجد ريان

اتصالات : إيمان مرسل

كانت لنا أوطان : فاروق جويعة

مزال محمد عفيفي مطر يؤمّل

لشعرية متفرقة تنهض على الزخم

الأسطوري والصوت ، عاكساً ذلك في

لغة تستدعي الأضداد ، وتُضخّر

الجزئيات غير المحدودة والتفصيلات

الخشى في ضفيرة واحدة . بنيت تفكك

الزمن ، وتتمتع من سداة المكان

وعرامته . والتوير هو الإيقاع الذي

يتم في تشكيله عن رؤية حلولية

واخمة ، شديدة الهيمنة ، تخفق

هوامش الجدل الاستثنائية بين

العناصر في نقيها أوحى تفويضها :

واحدة أنت والكون أسماء وجهه

ألم أنت جيمزة في فضاء الخليقة

على الجانب الآخر من شاطئ النهر
الروحي يؤمّل محمد إبراهيم أبوسنة
رحلة الذات المثالية في عالم الواقع
الضامى ، ضارباً بجذور التعبير في
تربة السؤال . إنه يُذكّرنا بقول
« جيليك » إن الشعر جوابٌ يتساءل .
وتتشكّل الأسئلة لدى أبي سنة بوصفها
إجابات تضيق الفموش إلى الجمال في
نماذج : الأنا ، والمرأة ، والوطن . وهذا
الاقتران المميم بين الفموش والجمال
في نماذج الوجود الحسية والمجردة هو
ما يكشف جوهر الرؤية الرومانسية
عند الشاعر :

ونراقصنا

كنا نحن وبعين

بعينين - قريين

صغيرين - كبيرين

سعيدين - كثرين

وحسين

حزينين - مضيقين

مريين

سماعين - وكهفين

ضحكين - عيوسين

ونجمين طليقين - حبيبين

والتوحد بالذات واستيطانها هو
الميسم الذي يسم التجربة ، ويشدها
بالكامل إلى زمن الذكرى ليكلف بها بين
الدهشة والسؤال ، معبراً عن الرغبة في
إيجاد « بيوتويا » الأنا الضائعة .

أوراقه الخضراء طعم البلاد

ونظك بيت الزواج المقدس ،

في جذورك الصبي يرتضم الماء

والطغي ؟

إن « وحدة الوجود » هي اللحن

الأساسي الذي يجد تجاوباته في مواقع

متعادلة من المعزوفة الشعرية الكلية

عند شاعر « أنت واحدهما .. وهي

أعضائك انتشرت » . وهذا اللحن

موجود منذ البدء بصورة باطنية

ما انفكت تنزع قشورها شيئاً فشيئاً ،

حتى تجلت عياناً في الديوانين

الأخريين . وكان سؤال الصور

والاستعارات المتلاحقة في قصائد

الشاعر هو النمط التشكيلي الأمثل

لرؤية « التجلي والفيض » في فلسفة

الإشراق ، وهو التعبير العملي عن

صيقها النظرية

شاعرية الذكرى ، وشاعرية الحلم
وشاعرية السؤال ، تمتزج جميعاً في
خلق رؤية تلفظ الواقع بأكمله ، وتتخاطر
من انشائه عناصر تميد تشكيل إيقاعها
وصورتها لبناء أسطورة الروح .

لماذا الأسى في خريف المغيب
يلبل صوت الأغاني القديمة
بالأوجه الغائبة ؟

وهل حين يعنى أبو سنة بكيفية
انعكاس الأشياء في مرآة الأنا ، يعنى
محمد سليمان بكيفية انعكاس الأنا في
مرآة الأشياء . إنه يتابع صورة الأنا في
الوجود والمملك والكتب والرؤى . وهو
يهب الذات أسطورة لها بدايات عندما
يفتخر قناع ابن داه ، ليعقد الصلة بين
ملك والحكمة في آن واحد .

يقول سليمان :
إنسان الفضل من واحد
من يعينه حين تحط على ظهره
الأرض
تدبكه الريح
إنسان يشبهك إن يشد بين ظلمة
الصخر ضوءاً
ويملكنا مفاجأة البحر
لكننى ملك واحد

وقد يوافق الإيقاع الدائرى
الرؤية الأسطورية للزمن ، وتتبادل
دورات الحركة مواقعها بحيث تكشف

وفي الوجهة المعاكسة مباشرة يقف
حلمى سالم في (البائية والحاشي)
لينظر إلى الأنا خارج كل أسطورة من
جهة ، وليجها مفارقة للأخر ويمتسك
به على نحو ما من جهة ثانية . إن
الأخرين يوجدون في دائرة الرؤية
الشعرية لدى حلمى سالم بوصفهم
مشاركين حقيقيين في تجربة الأنا ،
ولمعلنين إيجابيين في إنتاج العالم . ذلك
العالم شديد الواقعية الذى تقضى فيه
السياسة إلى الحب ، ويقضى فيه الحب
إلى الحلم ، ويقضى فيه الحلم إلى أكثر
التفصيلات اليومية جلاء . هنا يمتزج
المباشر وغير المباشر ، الضميرى
والفئرى ، للفخر والرائق ، في لغة
تبتكر خصوصيتها من أنية الالتصام
العنيف بين العناصر التى تنتمى أساساً
إلى مصادر وجود مختلفة ، وموادة بذلك
الالتصام غير المتوقع مساحة فريدة من
الإدماش .

كل ثلاثة الهولي طويلا ،
والشمال على كلف الواثق ليلة
عروس .
وعلى بطن المختلفة أزمنة ،
خرأت الهزى وهمت :
سافرا لك شعراً واضمح في
صدري
نومي سيدة بالبسة أعلى من
قنديل سهران ،

الإشامة مرة وجه الحكيم الحزين وهو
يفسح فساد الكون والأشياء ، ثم
تنسحب لتكشف الوجه المقابل : وجه
الملك وهو يتألق في الأشياء ليمنح ذاته
فيها . والشاعر في كل ذلك غير بعيد في
تشكيل رؤيته عن إدماج الحركة الكونية
ضمن حركة الأنا ، وإنسنة عناصرها
بحيث يقوم حوار صريح أو خفى بين
الملك - الحكيم والوجودات المختلفة .

قالت نجمة : صليت ؟

قلت : نعم

وأعدت السموع

حفرت حول القلب

قلت : يصطفيك المصطفى

قلت : موالدى مدت

وأيتنى على كتفى

فيهدف محسوس :

كأنني كلنت تحت زفيرك كالشخص .

وانت موازية للأفعال الخمسة .

ومهرية

وإذا كان حلمي سالم هو الشاعر الأكثر موهبة في تشجيع الوقائع اليومية الملموسة ، ومنها إيقاعاً ، فإن حسن طلب هو الشاعر الأكثر موهبة في تفرغ القصيدة من كل شبهة للواقع اليومي ، وتحويل الإيقاع بوصفه إيقاعاً في ذاته إلى دلالة . حسن طلب شاعر يرى في اللغة مخزناً للألعاب ، ويفكر في شكل من أشكال الجمال الخالص الذي تكون اللغة من خلاله « بيوتوبيا » متجردة من النفع - بيوتوبيا بريئة سوى من لذتها . والشاعر هنا صانع لطفولة الحلم ومبتكر لروح مطلق .

أريد أن أكتب شعراً

قد يسوس

لكن لا يستأنس

تلك هي القصيدة الأصلية

أريد أن أكتب شعراً

هو لا يقل

بل يفوق

تلك هي القصائد الأصيلة

أريد أن أكتب شعراً

هو لا يذاق بل يشتم

تلك هي القصيدة الأم

الحرف المجتد ؟

صورة الرب التي يعنو لها

المتجهج ؟ ... الخ .

وبينما يسمى الشعر إلى أن يتحقق بوصفه إيقاعاً عند حسن طلب ، يُنقَل الشعر عند أمجد ريان بوصفه تميعة سحرية . إنه الوجه الآخر من بداعة الأشياء وطوطميتها . الوجود هنا لا يجد شعرية في توافقات الصوت ، وإنما يجد شعرية في تعويذة السر . الشاعر ساحر ينثر العالم بطريقته الخاصة ، يقتصره في طسمه المقدس ، ويمهره بأسمه .

رغب الأثر على وجهك يستحم في

الصين ،

وإذا أجبك من مفزعة العلم ، لكى

أزوغ

في مملكة البدن ، أحاور الملمس ،

واشعل

الحريق اللغوي في لواذى ، ولكن

هيئات . سماء

بيضاء تجرفني وسوسن رهيف

يفرفنى ،

وتلففنى آهة الكون .

وأمجد ريان مدين للسريالية بأكثر منجزات تجريبيه وهجاً رتالفاً . وهو يحاول على أكثر من وجه أن يفك روابط العالم ويميد اقتراحها من جديد .

الشعر إذن وجود في ذاته ، بذاته ، لذاته ؛ وجود مسبق على الشروط المألوفة للوجود . إنه الخالق التي تتفعل بها الأشياء دون أن تتفعل هي بالأشياء . وتشكيل هذه الرؤية الفلسفية يكن بالضرورة تشكيلاً تهيم عليه قبة « الزمانية » ؛ فالزمانية جوهر الروح المطلقة . والإيقاع هو مظهر هذه القيمة .

ما الذي يجد ؟

خضرة الغضب التي تتجسد ؟

المعنى الذي يأتى إلى المعنى

الدم السفن الذي مزقه من بين

الشقاء

على المهالقي ليجد ؟

وافته نَفْثٌ شبقية ، مهما الأول أن
تلتصق لمكتونات اللاوي ، ويشتريق
حاجز القَصْد ، وتنفذ من المطبوع إلى
النَّثْي .

كنت احرق الخلع
واغمر الأحرار بفجر اشيف
احاصر البياض
أعزف البشارة
الفرجيس وسوسني
والهوسم القمسي

السيرياني يحاول الاختلاف . يكتب
مفتوناً بالهيميش الماهر للبرق .
والدمشة انفلاته من مالوف الأضياء إلى
لا مالوفها .

ومثلما يصبح جسد الإنثى مركزاً
لكونية الأكون عند أمجد ريان فهو
يصبح الشيء ذاته عند جمال القصاص
في (شمس الرغام) ، إلا أن جمال
القصاص يطرح كونيّة الجسد الانثوي
بأسلوبية مختلفة ، تتشكل انطلاقاً من
وحي اللواتق وقصديتها ، ويتم عبر
حس يرتأس باللفة لتغشى إلى رؤية
رومانسية حسية تجعل من فعل
الجوارح مدخلاً إلى اكتشاف البروصي
على الطبيعة والمطلق .

يدغدغنا الخدر القزحي لندلف نحو
الحديقة ،
والماء يسلب بين العين ، يشفق

فأريق جويده . ارتباضاً بالنمذج
الموجود بالفعل في أذهان الجميع ،
واضباعاً للتوقعات المعيارية التي
ينطوى عليها حس التلقى والاستقبال
العام .

وإننا غريق بين احزاني
تطاردني القصورح للزلفة ..
والحفر
في الوجه أطيف من الماضي
وفي العينين نمت كل اشباح
السهر

ولا بأس أن يبلغ التصادي بين
الشاعر الحديث والشاعر القديم أقصى
مداه في سمعنا فكاننا نسقدهم « أين
زيدون » من زمانه ومكانه ليبتنا بوح
الماضق .

جئنا للمبلى وقلنا إن في يدها
سر الحياة فندست سمها فيها
في حفن ليل رأينا الموت يستكنا
ما اتعس العمر بكيف الموت يحينا
رؤية بسيطة تمس سطح الأشياء .
تغنيها ولاتكنه درامية علاقتها .
وبالرغم من سلامة الإيقاع وأسياب
تيار الحس الرومانسي الناعم في بطن
التعبير ، فإن الشائع والسائد والمألوف
على مستوي الصورة والتزيك سمات
تُمَكِّلُ ماتشي به البنية الشعرية من
تأمل بعيد عن الاختلاف ، ومروية
بعيدة عن التخصص .

في القنوات ، وتبتسمين . الهداهد
تلهو على العتبات ، والمصاندا
أوق سطح القصيدة .

اكشف عنك غطائك ، يرتجف الكون
في اللوزتين ، هور ، وأحسو بارضي
سماعك

ينحسر الموج عن ماستين ، إننا اللون
في الضامطين ولدت قيامة جرحي .

شعرية جهد في أن تجعل من الكلام
حدثاً حسياً يحاكي واقعة الحب في
حساسيتها الأصلية ، وتسرود المشاهد
بتفصيلاتها المتتابعة لتمزج الحس
بتداعي الإيقاع وتصور كلاً منهما في
الأخر .

وفي مقابل رومانسية الخامس عند جمال
القصاص نجد رومانسية العام عند

عام حافل بالأحداث ... التشكيلية

القاعات الخاصة تسهم هذا الموسم بنشاط ملحوظ فقد افتتحت قاعة (ملطيرية) وتحاول أن تجد لنفسها خطاً متميزاً ... وقاعة زاه الرمال التي أسهمت هذا الموسم بالكثير من المعارض المهمة والتميزة وما زالت قاعة (عفيفة) تمارس نشاطها .

نشاطها المتميز .. قاعة النيل الكبرى شهدت العديد من النشاطات الجماعية ... أيضاً قاعة الأوبرا ، رغم تعثرها قليلاً تمارس نشاطها بجانب قاعة الدبلوماسيين الأجانب بالزمالك .

● شهدت ساحة الفنون التشكيلية العديد من الأحداث .. أسهمت فيها القاعات الحكومية والخاصة ... زالت قاعة جديدة في مجمع الفنون بالزمالك ، وزادت إدارته من

● معارض معارض معارض أجنبية

ظاهرة تستحق الوقوف عندها فتكرارها سنوياً يدعينا للتساؤل عن ذلك السيل الهائل من المعارض

● رغم كل ذلك .. معرض رسوم هنرى مور

أقيم في مجمع الفنون بالزمالك
معرض متميز لرسوم هنرى مور

الأخيرة التى نفذت بطريقة
الليوتجراف وعبر فيها عن موضوع
واحد هو الأم والطفل وقد ضمت بينها

● معرض الوزير

و في مجمع الفنون بالزمالك أقام
الوزير الفنان فاروق حسنى معرضه
الذى اجتذب جمهوراً متنوعاً لم
تشهده قاعات العرض من قبل ، قدم
فيه بانوراما لأعماله منذ بداياته ...
وكانه يريد أن يقول : رغم مشاغل
الوزارة.. فأننا في المقام الأول فنان
تشكيلي .

● هل هي بداية جديدة للنحت المصرى

عرض النحات الشاب جمال عبد
الناصر في مجمع الفنون ومن ناحية
أخرى أقيم في أتيلية القاهرة معرض
للنحات الشاب هشام نوار ، ورغم
التباين في التجريبيين ، إلا أنهما
تقدمان رؤية جديدة وغير مسبقة
للتعامل مع الشكل والخامة ، قوامها
المسلاسة والطوقية مع كثير من
السفرية مما قد يجعل منها بداية
جديدة تخرج النحت المصرى من

آخر ما رسمه هنرى مور . ومن
المعارض التى شهدت إقبالاً وإعجاباً
معرض النحت والجصافيك
الإسباني المعاصر ، الذى ضم
أعمالاً لأشهر فنانى إسبانيا :
مجموعة رائعة من الأعمال النحتية
عالية المستوى ، اظن أنها أفادت
الكثير من طلبة وممارسى الفن ، وكذلك
معرض فوسلمان المستنيل في مصر .

وهي نوعية من المعارض لها أهميتها
القصوى من ناحية التاريخ وإلقاء
الضوء على فترات مهمة في الحركة
الفنية ... وأيضاً في مجمع الفنون
يقدم اثنان من الفنانين الشبان من
سويسرا ، هما بيغر وزجرلين
تجربة مثيرة في التشكيل والكتابة
تحت عنوان تنبؤات تذكرنا بتنبؤات
ليوناردو دافنشى وتأسفنا لافساق
مستقبلية وتفتح آذاننا على صرخات
الحاضر



الأجنبية ، الذى شهدته بشكل خاص
أكبر القاعات في القاهرة : قاعات
مجمع الفنون بالزمالك .. وإن كانت
تلك المعارض جيدة ومفيدة فزينة يبقى
التساؤل : هل تقابل ذلك (كما ينبغي
أن يكون عليه التبادل الثقافي)
معارض للفن المصرى في قاعات بنفس
الأهمية وبنفس الكم في عواصم تلك
الدول ؟

الإجابة سلبية ومحزنة ، وقدص
لإجراء حوار حقيقى يُدعى إليه
المستولون من هذا النشاط

حالة الجمود التي يقع فيها منذ فترة طويلة

● المعرض العلم ... وكل علم وأنتم بخير

تزامنت الأعمال . وكان من الصعب المرور بينها ، فما بالك بالرؤية والتأمل . وعرض كل من هب ، ولم يدب في الحركة الفنية ، وأصبح من الصعير التعرف على اتجاهات الفن المعاصر في مصر .. وهل هناك جديد فيه بالفعل ؟ ضاع كل ذلك في خضم التسابق على « فطوس المختنيات » ،

وتسامحت لجنة الاختيار من باب « مش عاوزين نزل حد » مما أثار على قيمة المعرض .. ألا يدفعنا ذلك للترقب لحظة والتساؤل عن الفلسفة الحقيقية وراء إقامة ذلك المعرض الذي يفترض أن يكون مؤشراً للحركة الفنية في مصر والشباب يفوزون بالجوائز كلها !!

في بينال مسقط بسلطنة عمان فاز شباب الفنانين بثلاثة أرباع الجوائز ، وهو ما يدعول الثقة في الشباب وتنمى أن يصبح ذلك المركز الموسى لأن يمنح تلك الثقة للشباب للاشتراك في بيناليات المهمة في العالم ، التي أصبحت منذ سنوات حكراً على أسماء بعينها ، لا يحصل أصحابها على جوائز ، باستثناء جوائز الجرافيك التي فاز بها كل من : مريم عبد العليم وأحمد شوار وحسين الجبال

● نهاية سريلية .. لعماد ندا
تلقف الحركة التشكيلية أهم أعلامها لعماد ندا الذي أثار الحركة الفنية وترك بصماته الفاترة في وجدان وذاكرة التاريخ الحديث للفن في مصر منذ بداياته ... مع الجزائر وحتى أعماله الأخيرة ، التي كانت تحفر بأصرار ، وإداء نقدي مريد في الواقع المصري .

● كتاب في الفن ... الجميل

بمجهود مشكور أقامت قاعة زاد الرمال معرضاً لما تبقى من أعمال الفنان الراحل عبد الهادي الجزار ، بعد أن تسربت أعماله خارج مصر ...

ونحن في غفلة ... صاحب المعرض لكتاب قيم ضم العديد من الدراسات عن الفنان الراحل ، تناولت أعماله بحياته وخرج في صورة رائعة وقد أسهم في نشر هذا الكتاب القسم الثقافي في السفارة الفرنسية والبنك الأهلي المصري ، والبنك التجاري الدولي ، وبنك الائتمان الدولي ، والبنك الأهلي مسيقي جدرال ، وصدر عن دار المستقبل الغربي .

وكتاب آخر .

بعد أن خرج ... الزحاحن كمال الملاح . ويشدني استحضار كتابهما المهم (٥٠ سنة من الفن) ... جاء صبجي الشاروني ليكمل السنوات

الثلاثين الباقية لتصبح (٨٠ سنة من الفن) ولكن هذا الجزء الثاني لم يبق الى مستوى الجزء الاول في الرصانة والموضوعية .



الراحل محمد نلجى ، لياتى عل صورة مشرّكة ومثال يُحتذى فى متاحفنا المقلية . المتحف تحفة معمارية حديثة يتجهيزات عصرية تحية إلى د . أحمد نوار ولريق العمل وعفت نلجى شقيقة الفنان .



● عيون الصرّكة الفنية ...

نقد الفن التشكيلي

ويتابع الصرّكة الفنية نخبة من النقاد بالاعلام وهذا عمل شاق يتصدون له ، يكتبون ويرصدون العديد من الاتهامات والمدارس . ورغم ضيق المساحات المتاحة فى صحفنا ومجلاتنا وإذا عانتنا المربّية

● متحف تافخر به مصر

مجهود رائع يستحق التقدير ... بعد عمل متواصل راقى أنجز المركز القومي للفنون التشكيلية ما وعد به من تجديد وإعادة بناء متحف الفنان

والمسموعة ، مازال الاستاذ حسين بيكار بعينه اللامحة ونقده الرقيق الإيجاسى فى (الأخبار) والاستاذ مختار العطار يعدنا يوماً بجرعات ثقافية ومعرفية تصلح كتباً لاته النقدية فى « المصور » والاستاذ حسن عثمان فى (الجمهورية) يقوم بدوره المهم فى التعريف باتجاهات الحركة ومشاكلها ..

وكمال الجويلى دأب الحركة بين المعارض مؤكداً حبه للفن والكتابة . وفى التلفزيون الأستاذة مديحة كمال تقدم بدورها المهم من خلال مجلة الفنون ... والأستاذة سلوان محمود تتابع الاحداث الفنية وتنقل لنا صورة أمينة للساحة التشكيلية .

وهناك آخرون عيونهم على إبداعات الفنانين المصريين .. هنا لقد كان موسماً حافلاً بالاحداث يحتاج رصدها إلى الكثير والكثير من الصفحات .

● لم تتسع المساحة لمتابعة معرض الفنان « عادل السيوى » ، الذى افتتح فى ٥ ديسمبر ١٩٩٠ ، وبالنظر إلى أهمية ذلك المعرض ، سنقدم متابعة مستقلة له فى العدد القادم .

« التحرير »

بانوراما سورية

في مطلع عام ١٩٩١ صدر العدد السنوي (٣٤ - ٣٥) من مجلة (الحياة المسرحية) التي تصدر عن وزارة الثقافة السورية . وفي هذا العدد تغطية لمهرجان دمشق المسرحي الحادي عشر الذي أقيم في دمشق في أواخر عام ١٩٨٨ .

وهذا يعني أن المجلة لم تصدر إلا هذا العدد خلال سنتين .. ولقد حدث تباطؤ مطعن لهذا العدد فلم يصدر في نوفمبر ، مثلاً ، كما حدث للعدد السابق الذي يحمل الأرقام (٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣) والذي صدر في نوفمبر ١٩٨٨ وكان يحمل هو الآخر تغطية لفعاليات مهرجان دمشق المسرحي العاشر الذي أقيم في دمشق عام ١٩٨٦ !!

هذا يعني أن المجلة ، التي كان من المفترض أن تكون مجلة فصلية لا تصدر إلا كل عامين مرة . ومن خلال مواعيد هذا المصدر المتغير يتضح أنه حتى هذا المصدر كان يحاول الإحياء باستمرار الحياة من خلال تلبية المتطلبات الاعلامية - وليس الثقافية - للمهرجانات التي تقوم هي الأخرى لأسباب غير ثقافية .

وأقول إن العدد الأخير قد تباهى لأن مهرجان دمشق المسرحي الثاني عشر قد تم تأجيله (لأن الظروف - والمقصود بها أزمة الخليج - لن تسمح بأن يكون المهرجان المسرحي هريياً) كما قالت وزيرة الثقافة السورية .

ماذا هذا التمرر في صدور المجلة الفصلية ؟

السبب مرتبط بالوضع الاقتصادي . فأزمة القطع النادر - أو العملة الصعبة - قد انمكست على إمكانية استيراد الورق ، الأمر الذي تسبب في اختناقات حقيقية في المنشورات الثقافية لدى كل من وزارة الثقافة واتحاد الكتاب العرب ، إن مجلات وزارة الثقافة (العربية - الحياة المسرحية - السينمائية - الحياة التشكيلية - أصالة (للأطفال) ، ومجلات اتحاد الكتاب العرب (الموقف الأدبي - الآداب الأجنبية - التراث) شبه متوقفة عن المصدر . وبصورة بالغة كان اتحاد الكتاب . يتمكن من

إصدار صحيفته الأسبوعية (الأسبوع الأدبي) التي كانت تنال دعماً استثنائياً لكي تصدر .

وهذا يعنى ، طبعاً ، أن المؤسستين المذكورتين (الوزارة والاتحاد) قد توقفا - تقريباً شبه تام - عن إصدار مطبوعاتهما التي كانت تسد فراغاً حقيقياً في الحياة الثقافية السورية وبشكل خاص مطبوعات وزارة الثقافة .

ولما أن نتصور حجم انعكاس الأزمة الاقتصادية على الوضع الثقافي حين نعرف أن كاتباً ما يكتب مقالاً في الأسبوع الأدبي وتقدر له مكافأة مئتي ليرة سورية (أربعة دولارات) في أحسن الأحوال لكنه يظل خمسة أشهر على الأقل لكي يتمكن محاسب الاتحاد من دفعها له .

من الواضح أن هذا الوضع لا يمكن وصفه إلا بالشلل .

رشة ملاحظة أخرى . لقد مرت فترة من السواء على المؤسسات . وفي أواخر السبعينيات لم تبق مؤسسة ثقافية أو اعلامية إلا ومنحت إمكانية بناء مبنى خاص بها . وقد قامت هذه الابنية فعلاً باستثناء مبنى المسرح القوسى الذى بدأ العمل فيه عام ١٩٧٢ . وفى أواخر عام ١٩٩٠ تم استلام حيز صغير منه لصالح المعهد العالي للفنون المسرحية . أما المسرح

١٤٦

ذاته فعل الرغم من مرور تسعة عشر عاماً لم يظهر أكثر من متر واحد من جدرانه فوق سطح الأرض .

باختصار صمار لاتحاد الكتاب مبنى خالص به مؤلف من ستة طوابق . احتلت نقابة المعلمين فيه طابقاً لعدة سنوات ثم استلمت منهاها الخاص بها والمؤلف من اثني عشر طابقاً . وأمام الأزمة الاقتصادية اكتشف الاتحاد انه لا يحتاج إلى هذا المبنى كله فبدأ يؤجر طوابقه (طابق لطعم وطابق للونيسيف وهكذا ...) واكتفى بطابق واحد تبين أن الاتحاد لا يحتاج إلا له .

إننى أسترسل قليلاً في هذه المسألة للتدليل على أن الاهتمام بالثقافة في سورية هو اهتمام شكلي (مؤسسات واهنية ومهرجانات) أدى إلى اختناق وشلل في حركة الثقافة الفعلية .

امام الحصار الإقليمي القائم في (القاميل) الويلان العربى وامام شلل المؤسسات الثقافية ، وبعد انتهاء الدور الثقافي ببيروت إثر الاجتياح الإسرائيلي عام ١٩٨٢ يجد الاديب المصري نفسه محاصراً ينتججه فلا يعرف كيف ينشره وهذا ينطبق على الادباء المعروفين في الصف الاول تافيك عن الكتاب والادباء الشباب ، الذين يحثون بصعوبة عن فرصة لهم .

وكأن من الطبيعي في وضع كهذا أن تضطر الدولة للسماح لدور النشر الخاصة بالتزخيز والعمل (الامر الذى لم يكن مسموحاً به في الماضي) . ولقد أدى هذا إلى المزيد من الاختناق لدى المؤسسات الرسمية . فالورق متوفر ولكن في السوق السوداء . ونشر القطاع الخاص يستطيع أن يؤمن هذا الورق ولكن كيف تسجل الوزارة في قيودها وسجلاتها ثمن السوق حسب أسعار السوق السوداء ؟

في دمشق الآن أكثر من ثلاثين دار نشر خاصة وأدى وزارة الاعلام أكثر من ثلاثين طلب لدور نشر أخرى تنتظر الترخيص .

في وضع كهذا قد تقضى أكثر من عامين دون أن تحس بوجود نشاط ثقالي حقيقي . الصفحات الثقافية في الصحف اليومية (البحث والثروة وتشيرين) لا تستطيع أن تلبي الحاجة والقطاع الخاص لا ينشر الا اذا ضمن مرابحه ويقتال فهو لا ينشر إلا للكتاب المعروفين أو الكتب التي يضمن تسويقها تسويقاً خاصاً (مثل الكتب الدينية أو الكتب السياسية التي تلبي حاجات اعلامية للدولة فنشتري - أى الدولة - عدداً كبيراً من النسخ أو تساهم في تمويل الكتاب) .

أين نلتقى ، والحالة كما

وصفناها ، بالأدب الشاب ؟ لا يمكن ان يتم هذا إلا باللقاء الشخصي .. إما ان ترى كاتباً شاباً يقرأ لك أو آخر ينشر كتاباً على حسابه ثم يوزعه بيده - ومن طريق اصدقائه - لمعارفه ومعارفهم . وعلى الرغم من هذه الصورة المؤسسية فإن من الممكن تلمس ملامح ثقافة شابة ونشطة ومتجددة ، ما اصطلح على تسميته بالشعر - وعلى الرغم من استغراقه فترة لباس بها في التجريب والشكلاية - استطاع ان يطرح عدداً من التجارب الشعرية المتميزة وما يلفت النظر ان هذا التميز في شعر الجيل الشاب قد عرف كيف يشق طريقه خارج عاصفة التقليد لدونيس واشباهه والحديث عن تعجز اللغة والنيبوية .. صحيح ان معظم الشعراء الشباب يميلون إلى كتابة (قصيدة النثر) إلا ان هذه القصيدة خرجت من تحت أسياف طلال محمد الماغوش ومقولات ادونيس لتقدم اصواتاً لها خصوصيتها ونكهتها . ولم يعد من اللازم الحديث عن شاعر مثل بدرعبد الحميد مثلاً على انه من الجيل الشاب (سبيعينات أو ثمانينات) . انه شاعر في الساحة . والشباب من هذا النوع لهد الملامح الهامة في وجه الحركة الشعرية في سورية وتحتاج إلى ان

تسير طويلاً عبر زحام الشباب لكي نلتقي بتجارب متميزة لشعراء اصغر منه بكثير (عمراً) ولهم خصوصيتهم في نتاج ميثر . مجموعة صغيرة بعنوان (بيت العائلة) لشاعر شاب اسمه حكم البابا - يعمل في الصحافة ويدرس في المعهد العالي للفنون المسرحية - تحدث رجة حقيقية في الساحة الشعرية وكذلك مجموعة (رعويات) لشاعر شاب آخر اسمه محمود عبد الكريم وقصائد شاعر مثل صقر عيش في أكثر من مجموعة .

لقد احدثت تجارب هؤلاء الشعراء وأمثالهم تحويلاً في الأنموذج . لم يعد الحديث يتناول الشكل والتجريب واللغة فقط بل عاد الحديث ، وبسبب هؤلاء ، عن صدق التجربة وعن هوية القصيدة وبيئتها وحرارتها . والأمر ذاته انعكس على القصة القصيرة عند شبان مثل حسن م . يوسف ، وإبراهيم صموئيل ووليد معصاري والكاتب الساخر خليل بدلة .

ان شعراء الجيل الأكبر (مثل محمد عمران وعلى الجندي وعلى كنعان وفائز خضور وشوقي بغدادي وغيرهم) ما زالوا يكتسبون الشعر ويصدرون المجموعات الشعرية ، لكن تأثيرهم صار محدوداً . لأن شعرهم ينشر خارج البلاد أحياناً ولأنهم بعيدون عن مذابر الصحافة . لقد كان

من الممكن لمحمد عمران ان يكون مؤثراً حين كان في جريدة الشورى مسؤولاً عن (الملحق الأدبي) - أو آخر السبعينات وحين عاد ادونيس من لبنان وتعاون معه في الملحق - وكان شوقي بغدادي ذا تأثير كبير حين كان مشرفاً على صفحتين لأدب الشباب في الاسبوع الأدبي - اما الآن ومحمد عمران رئيساً لتحرير مجلة الموقف الأدبي وقبلها مجلة المعرفة - التي ظلت أكثر من عام لا تصدر - وشوقي بغدادي مدرس متقاعد يساهم في بعض الامسيات الادبية فتأثيرهما محدود .

وليس لدينا - كما هو الحال في مصر - شعراء عاصمة وشعراء اقاليم . فالشاعر في حمص أو في حلب متواجد في العاصمة (دمشق) سواء عن طريق الاتحاد أو المجلات أو الصحف وشعراء العاصمة (القاطنون فيها) متواجدون في المحافظات عن طريق المهرجانات والامسيات الشعرية والندوات الثقافية . وبالتالي فإن مصطفى خضر وممدوح سكاف وعبد الكريم الناعم وممدوح علي السيد وسعيد رجو وعصام ترشاحني متواجدون بالمدار ذاته ودون أن تستطيع التمييز بينهم لمعرفة من منهم الفلسطيني ومن منهم السوري .

دمشق
مسعود عون

البحث عن الهوية

سيادة اللغة العربية تعنى ضعف اللغات الأخرى ، وهما يقدمان حجبا مضادة وآراء أخرى ترى أن اللغة الفرنسية هي الحل الأمثل للتشردم اللغوي في المغرب ، وفي مجال التواصل الثقافي يرى أحد الأدباء المغاربة أن الفرنسية انسب بالنسبة للكاتب لأنها تتيح له جمهوراً أوسع وبين هذين الموقفين المتناقضين يدور الجدل ، ويشترك في النقاش من خلال هذا الكتاب مفكرون يرفضون كلا الموقفين السابقين ، ومن هؤلاء هيد الله مازوق ، الذي يرى أن الانزواجية اللغوية هي قدر الجزائر والمغرب ، وأن استخدام الفرنسية ضرورية ملحة لاستحالة إحياء اللغة والثقافة العربية بين عشية وضحاها ، كذلك يرى إدريس شرابي أن الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية جسر يصل بين الثقافتين العربية والفرنسية .

السؤال الملح : ما هو قوام الثقافة الوطنية الأصيلة ولغتها ؟ وتأتي اللغة العربية في طليعة الإجابات التي اختلفت بها النقاد والأدباء ... فقد كانت اللغة العربية والإسلام من أهم وسائل المقاومة التي خاضها الضميمان : الجزائري والمغربي ضد الاحتلال .

وفي الجزائر بشكل خاص كان للبربرية والإسلام دائماً دعاء متمسكين ، والشعور الذي لجحه عبد الحميد بن باديس في الثلاثينات لا يزال يحكم مواقف العديد من المشتغلين بالثقافة ... ويبلغ من حدة هذا الشعور أن أحد مؤيدي هذا الرأي وهو الكاتب رشيد بوجديرة تحول من الكتابة بالفرنسية التي قدم بها معظم أعماله إلى الكتابة بالبربرية .

ولا يوافق المؤلفان أصحاب هذا الاتجاه على تضدهم الواضح ، لأن

السمي في سبيل تحقيق الهوية ، والبحث عن الذات ، والدعوة لبناء الهوية القومية ... تلك هي أهم القضايا التي تشغل قطاعات واسعة من المجتمع في دول شمال إفريقيا العربية .

وقد تُرجم هذا الاهتمام الحاد في مظاهرات صليبية بالجزائر في نهاية العام الماضي ، خرجت تطالب بأن تكون اللغة العربية — باعتبارها أهم المبررات القومية — هي اللغة الرسمية ، ومظاهرات مضادة قام بها سكان الجزائر من البربر يطالبون بهذا الحق نفسه لنفسهم .

وأحدثت الدراسات التي طرحت هذه المشكلة تضمعتها كتاب « التنصوية الفلسفية : اللغة والأدب والهوية القومية في الجزائر والمغرب » الذي كتبه عبد الحميد زير ، وجاكين كاي ، وقد صدر في العام الماضي أيضا . ويحاول المؤلفان الإجابة على

وهي كما يقول ستالين مادة متاحة لأي
كل كالماء والهواء ، ولكن المؤلفين
ينسيان حقيقة أن اللغة تتغير جذرياً
عندما ترحل عن عالمها الأصلي لتجسد
ثقافة ونمط حياة جديدين . اللغة إذن
نشاط اجتماعي يحمل علامات الطبقة
والجنس وطريقة الحياة والثقافة ،
وتغير هذه العناصر يتيمه بالضرورة
تحول جذري في اللغة التي لا توجد في
الفرار .

ويرفض المؤلفان تبعاً لهذا الفهم
لغة ، الابتكارات والمدراس الفنية
الحديثة ، وعلى الرغم من أن بعض
الأديباء يؤيدون الحرية اللغوية ، إلا
أن المؤلفين يأخذان عليهم الانتساق
وراء السوربالية الفرنسية ، مع أن
الحداثة والسوربالية ليستا ملكا
للفرنسيين ، ويمكن أن تكون الحداثة
تقدمية سياسياً وإنشياً ، لأنها تسعى
إلى تقويض طرق التفكير البالية .
ويبدو أن رفضهما للحداثة يعود إلى
اعتقدهما بأنها تمنح الأديب من
معالجة قضايا مجتمعه وتغلبه عن
جمهره .

وأخيراً فالكتاب رغم هذا التمارش
والآراء الصادة ، جهد جاد ومحاول
بالغة الأهمية ، وهو يعكس الجدل
الذي يدور الآن حول اللغة في مجتمع
المغرب العربي .

باعتبارهما إعمالاً لا تلقى ترحيباً
كبيراً من الجمهور الفرنسي نظراً
لوضوحاتها المكثرة .

من الآراء المهمة الأخرى في هذا
الكتاب تحليل الكاتب عبد اللطيف
اللهمي للمسألة اللغوية ، فهو يرى أن
الالتزام بالعجز يجب أن يوجه للأديباء
وليس للغة العربية ، لأن الأديباء لم
يمسئوا توظيفها ، وفي حين يتفق عبد
الكريم الخطيب مع هذا الرأي ،
يسرفض هو واللهمي هيمنة اللغة
العربية ، ويسلم بأن باهمية اللغة
الفرنسية كإداة هامة للنقد الذاتي في
سبيل الكف عن الهوية المغربية
الأصيلة .

كذلك استفاد الأديب المغربي عبد
الحق سرحان من التراث الشفهي ،
دون أن يقع في فخ الفولكلورية ، فقد
استخدم الأدوات والمفاهيم
النمذجة في الأدب الفولكلوري ،
ولكن بهدف تقويضها .

وعن هذه النقطة الشفوية يدافع
المؤلفان دفاعاً متواصلاً ضد غزو
اللغات المكتوبة : لأن الكتابة تمارس
سلطانها على الكلمات وتقيد بها ، لكن
اللغات الشفوية والكتابية ليست على
طرز نقض ولا يمكن تجسيد أي
منهما على كل حال .

والصلة بين اللغة والثقافة تصل
دوماً طابع المحيط الذي تعيش فيه ،

ويؤمن الكاتبان الجزائريان نبيل
فارس ومحمد بوربون بأن شخصية
شمال إفريقيا تتمثل في الثقافات التي
ترسخت قبل اشتداد بأس اللغات
والأديان الوافدة .

إن المؤلفين لا يرافقان على أي من
هذه الآراء ، انطلاقاً من سبب قد
يبدو غريباً هو : أن اللغة ليست
عنصراً من عناصر القومية ، وإذا
لا يجوز إضفاء القداسة على إحدى
اللغات وإعمال الأخرى ، واللغة
العربية القصوى بالتحديد لا تزال
مصدرة الانتشار ، رغم أن برامج
التعريب وضعت موضع التنفيذ منذ
الاستقلال . وفي نفس الوقت
لا يهتم المؤلفان للغة الفرنسية
باعتبارها لغة أساسية ، لأن المتكلمين
منها كتابية وإقراة قلة قليلة ،
ويستشهد المؤلفان بأعمال الطاهرين
جسون ، ومولود فرعون وغيرهما

مع أوكتافيوباز يوم تنويجه *

ومن الصعب على أكثر من أي إنسان آخر أن أتحدث عن أعمال باز التي تغطي ، بالإضافة إلى الشعر وهو ميدانه الرئيسي ، الملبدين الرحبة للمقالة الأدبية ، والفنية ، والفلسفية ؛ غير أنني في الندوة التي عقدتها في ديسمبر بالمعهد الفرنسي في استوكهولم ، حيث تحدثت عن « أوكتافيوباز وفرنسا » فهو يعتبر فرنسا بلده الثاني بعد المكسيك ، وزوجته ماري جوزيه الفرنسية هي الوجه المصور في شعره - في هذه الندوة استخدمت صيغة « الفكر الشعري » ، إذ اعتقد أن باز هو الذي يمثل بوضوح سطرع في عصرنا ، صارت إليه الكونز الباقية التي أورتنا إياها جوتة ، وفيلكتور هيجو ، وباليك ، ويوبلير ، وما لارميه ، وما تشانرو ،

لقد تناولت طيلة حياتي مع عمله ، وإنني لأعد لقلتي به وأنا شاب صغير في الثامنة عشرة من عمري تحيط بي أطلال الحرب العالمية الثانية ، فرصة من أعظم الفرص التي عرفتها في حياتي .

آنذاك ، تطعت الإسبانية لكي الكراء وأساعد غيري - غيري على قراءته : هكذا كنت أول من ترجم قصائده الشعرية « النشر أو الشمس » ، وهي الخدوة التي بلغتها مرحلة السورالية . لقد وادت هذه القصائد بالإسبانية والفرنسية في سياق وتفاعل بين الأصل والترجمة ، كما أشار إلى ذلك أوكتافيوباز في الطبعة التي صدرت من أعماله الكاملة .

كنت في استوكهولم في ديسمبر الملنى خفيفا على مهرجانات نوبل ، بدعوة من نجمها هذا العام أوكتافيوباز . ذهبت إليها ومعى نسمختي النفيسة من الطبعة الأولى لأشهر مجموعة شعرية لأوكتافيوباز « الحرية في الكلمة » التي صدرت في مكسيكو عام ١٩٤٩ وأصبحت الآن مترجمة إلى معظم لغات العالم ، وكان أوكتافيوباز قد كتب لي عليها في ٢٩ نوفمبر ١٩٥١ وهو غادر باريس حيث تعلمنا أنه « يامل في أن يلقاني في دلهي ، وفي مكسيكو ، واستوكهولم » ، وهاهو الأصل قد تحقق بعد أربعين عاما . اليس هو الشاعر الذي صاغ المسكة الانسانية الوحيدة التي نستطيع أن نلتزم بها دون أن نخون أنفسنا : لنكن جديراً بما تعلم به ؟

● رسالة خلسة كتبها لنا الشاعر الفرنسي جان كلارنس لاجير ، وهو شاعر مطبوع يمتلي الجيل الثالث من السوراليين . وكان أول من ترجم شعر أوكتافيوباز إلى الفرنسية ، بالإضافة إلى ترجمته من الشعر السويدي . وقد دعى جان كلارنس لاجير لمتصور الحلقة التي تسلّم فيها أوكتافيوباز جائزة نوبل من ملك السويد . ويكاتب هذه الرسالة : إدراج ، مطلب ، من رئيس التحرير .

وأنشويه مبروتين : تصور للعالم
 نستطيع أن نسميه « الشعري »
 يتعارض مع الحدود العقلانية ويوجد
 التفسير - الحر في كل أبعاده الروحية
 ليس هناك من هو أكثر انغماساً في
 عصره من باز . في المكسيك كان هو
 الذي خلق الجدل الساخن حول
 الشخصية المكسيكية الحديثة : وفي
 إسبانيا كان واحداً من المثقفين الذين
 حاربوا فرانكو حتى النهاية : وفي
 فرنسا شارك في الحركة السورالية ،
 وفي الهند استعاد كل ما يقبض
 في الهندوكية والبوذية ، وخلال الحرب
 العالمية حصد ما كان ينبغي أن يتبدله
 الفكرية والليبرالية حتى لا يتعرض
 العالم للعلمل . كل هذا الذي غذى
 تحولاته الثقافية والسياسية تحقق له
 هدفه قصد منظم وإنما خلال اهتمامه
 بقيه وأبعد هو الحقيقة الموضوعية ،
 في الصدود التي يمكننا فيها أن
 نتصورها . ليس هناك نظام سياسي ،
 أو منهجية فكرية يمكن لأيهما ادعاء
 أن الأعمال باز تنتمي إليه . ولهذا كان
 على هذه الأعمال أن تتعرض للنقد
 العنيف من اليسار واليمين معا : في
 عام ١٩٤٤ قام إسماعيل كاسترو من
 الطلاب المكسيكيين بإحراق كتب في
 الفيلسوف العالم أ بيكتا كان هناك من
 يعتبرون عليه في أوساط أخرى
 ويقيمونه شريدا خطيرا ، لأنه لم يكن
 أبداً عن إبداء استغلال البلاد الغنية

للبلاد الفقيرة - هذه الحرية في
 التحليل وفي التمييز الأخلاقي ، هذا
 الشيء الذي لم يستخدم عبر الأزمات
 الكبرى التي عرفها القرن العشرين
 هو ما سمعته « الفكر الشعري »
 الذي يهتم الإنسان في كليته ،
 الجسد والروح ، الزوية والتاريخ .

أذكر أن أوكتابيوز الذي أثير
 في نفسي بعمق منذ كنت شابا صغيرا
 قال لي ذات يوم : « أن عمل الشاعر هو
 أن يبعث ، دائما وأبدا ، بلا توقف
 عن الشيء الذي يجعل لوجودنا على
 الأرض معنى » ، وبعد ذلك بزمان
 طويل كتب يقول أنه كان يعرف نفسه
 كإنسان « لا من خلال الجواب الذي
 كان بالإمكان الرد به عن هذا التساؤل
 بل من خلال التساؤل نفسه »
 وأضاف قائلا : « ليس هناك معنى ،
 بل هناك بحث عن معنى » .

ولقد كان هذا الموضوع الضلرب
 الذي لقاه في استوكهولم ، تحت
 عنوان « البحث عن الحاضر » الذي
 اكتفى هنا بتقديم خاتمته :

« التفكير في الحاضر لا يعنى
 التخلص عن المستقبل ، ولا نسيان
 الماضي ، فالحاضر هو المكان الذي
 تتلاقى فيه الأزمنة الثلاثة ، كما إنه
 لا يعنى الاستسلام للمتعة السهلة .
 إن شجرة المتعة لا تنمو في الماضي
 ولا في المستقبل ، بل في اليوم الذي
 نعيش فيه . الموت أيضا هو فاكهة
 الحاضر . ونحن لا نستطيع صده ،
 فهو شرط من الحياة . والحياة الحققة
 تقتضى أن نموت بحق . ومن واجبنا
 أن نتعلم التدقيق في وجه الموت .

وسواء كان الوجه الذي يصايفنا
 هو الوجه المضيء أو المظلم ، فالحاضر
 هو أفك الدائر الذي يتحد فيه
 النصفان ، العمل والتأمل . وكما
 كانت لنا فلسفات الماضي والأش ،
 للأبدية والمعلم ، فسوف تكون لنا غدا
 فلسفة الحاضر ، وتستطيع التجربة
 الشعرية أن تكون داعمة من دعائم
 هذه الفلسفة . ما الذي نعرفه عن
 الحاضر ؟ لا شيء أو شيئا لا يصعب
 لكن الشعراء يعرفون على الأقل أن
 الحاضر هو ينبوع الحضور ،
 الحضور المتعدد »

أوكتابيوز هو شاعر الحضور ،
 الحضور المتعدد . أوكتابيوز هو
 شاعر الحاضر المستعاد .

باريس
 جان كلود لاميير

آليات الدمار والمنطق المفلوط في بنية الحلم الأمريكي

تكشف مسرحية (إيتا جينكز)
Etta Jenks التي يقدمها مسرح
« الرويال كوريت » حاليا للكتابة
الأمريكية الشابة مارلين مير- Mar-
lane Meyer عن مدى تغلغل منطق
الحلم الأمريكي المفلوط في حياة
الإنسان العادي وتدميره للكثير من
القيم الإنسانية البسيطة التي
لا تستقيم الحياة بدونها . كما
تكشف لنا عن أن المسرحيات التي
تحاول أن تلبس ملامح منظور المرأة
المسرحي للواقع الأمريكي المعاصر قد
قطعت خطوات لمساح في طريق
النفذ والتطور ، ومارحت سلامة
الموضوعات النسائية المألوفة ،
وأخذت تنحو إلى التعامل مع المرأة في
حقيقتها المعقدة بعيداً عن الرؤى

الواقع في محاولتها للدفاع عما تعاني
المرأة منه . كما تكشف أيضاً عن أن
« مركز المسرح في لوس انجلوس »
والذي بدأ تجاربه في الثمانينات قد
استطاع إقناع الكثير من المراهب
المسرحية الشابة التي خرجت من
معلم وطرحها بالقتدار وتمكن في
المساحة المسرحية ، لا الأمريكية
وحدها ، وإنما الدولية أيضاً ، حيث
استطاعت إحدى كتاباته الشابات أن
تعمل بإنتاجها المسرحي إلى مسرح
« الرويال كوريت » الإنجليزي بتاريخه
المعريق في الكشف عن المواقف
المسرحية الجادة والجديدة .

ومارلين ميركاتبة جديدة بحق ، تعمل
الكثير من ملامح جيل الثمانينات في
المسرح الأمريكي من حيث اهتمامه
بالبنية المسرحية ذات الايقاع
السريع واللمح إلى المزج المستمرين
العناصر الاجتماعية والعناصر
الجمالية لخلق مسرح قادر على سير
أصااق واقع الثمانينات بتعقيداته
الشديدة ، وقضاياها الصعبة
والمنتهية . هذا الجيل الذي يحاول
الاستفادة من لغة إدوارد اليبس
النظفة وغرابة موضوعات سام
شيبيلارد وصرامة دافيد ساميت
الجارحة في تعرية الأعماق السفلى

المجتمع الأمريكي ، والاقتراب بالمرشح الأمريكي للمصارف من شاعرية أسلافه العظام من يوجين أوتيل حتى تينيسي وإليامز ، والعودة به ن أن إلى مسرح الفسيفساء الاجتماعية المتقدة بالحبيوية المشعة بالدلالات الفكرية والحضارية والتفسيعة المتعددة . بل إن ماريان مع قد استطاعت أن تجذب الانتباه إلى عملها المسرحي المتميز بين كتابات جيلها بفرزها بالعديد من الجوائز المسرحية على مسرحياتها القليلة التي قدمتها حتى الآن وهي (إيتا جينكزن) ١٩٨٧ و (ملك السمك) ١٩٨٨ و (جغرافيا الحظ) ١٩٨٩ والتي فازت كل منها بواحدة من الجوائز المسرحية المرموقة . بل إن مسرحياتها تلك تتركك أن تكون لها علما خلاصا متكاملا له مذاقه الفريد ومنهجه المتميز في استخدام العلم / الوهم مدخلا إلى الأعماق البشرية والاجتماعية على السواء .

فالحلم في عالمها ليس مجرد حلم فردى يقتضى إلى أطراف الخيال الفروماني ، ولكنه حلم جمعي يقترب من تضم الايديولوجيا المتطلة في بنية الواقع الاجتماعي والتي تتبدى في صيغة حلم له القدرة على تحريك الواقع والتفاعل معه . لانها تستخدم الحلم لا باعتباره رؤية مبتوة الصلة بالواقع ، او نوعا من سطحات

الخيال ، وإنما باعتباره التقطير المصنوس لأيديولوجيا الواقع الحضارى في استيطان الفرد لها ، واستجابته لألياتها المروافة والمعددة . وهو في مسرح ماريان مع أداة أيديولوجية مقلوبة تمتزج عناصر الأمل فيها بقدرتها على الملمع والحركة ، بعناصر الوهم التي تسمى الشخصيات عن إدراك عواقب أفعالها ، أو تبرير لها تلك العواقب بمنطق لا يقل عن الحلم زيفا ومروافة . فالحلم هو الأداة التي تكشف الوهم وتصوغ لنا ملامحه أو تفويها بالواقع في شركه في الوقت نفسه . وهذا هو الحال في مسرحيتها (إيتا جينكزن) التي يلعب فيها الحلم دورا متشدد الأبعاد يستوعب التنويعات النفسية والمعرفية الممتدة من الذاتى حتى الجمعي بكل ما بينهما من ظلال وأطياف . إذ تبدأ المسرحية التي تلجأ إلى البنية الدائرية لتجسيد دلالاتها الرمزية بوصول بطلتها إيتا إلى مدينة لوس انجلوس وهي للتجسيد للصارخ لكل ما تمثله أمريكا من تناقضات . تصل هذه الشابة البريئة المتربة بالحبيوية والحلم بحياة مشرقة ناجحة إلى محطة القطارات في المدينة فتتخبط منذ لحظة وصولها في تجربة تحقيق حلمها الأمريكى ، وتنتهى المسرحية بتوجهها إلى نفس محطة

القطارات وأرتحالها عنها وقد مسختها تجربتها في تلك المدينة الأمريكية الرمز ، وأحالتها إلى حيوان جارف مهيب ، فقد مع تفتت الحلم الأمريكى الزائف ، لا مجرد الأمل في حياة أفضل ، ولكن كل أمل في حياة إنسانية سليمة . فما الذى حدث بين الوصول والرحيل ليمسح الشخصية الإنسانية بهذه الطريقة الفلسفية ؟

إذا أردنا تلخيص ما حدث في كلمات قليلة ، قلنا إنها التحصيرة الأمريكية نفسها التي لا تؤدى لغير المبع والدمار ، لأن المسرحية تنطوى في بنيتها الرمزية على تلخيص للتجربة الأمريكية ذاتها ، وما وصول البطلة ، وهي نموذج للملايين غيرها ، إلى تلك المدينة الأمريكية إلا تعبيراً عن الوصول إلى أمريكا نفسها بقرعة الحلم والصورة الزائفة التي صنعتها الدعاية عن المشروع الأمريكى القادر على تحقيق النجاح والرخاء للجميع . لكن البنية الواقعية للمسرحية تقدم لنا شريحة من الحياة الأمريكية ذاتها في محاولتها لدراسة أثر الحلم الأمريكى المدمر على الشخصيات الأمريكية وعلى تكريس الزيف في الواقع الأمريكى نفسه . وهي شريحة تحرس الكتابة منذ اللحظة الأولى على أن تتلقاها دراما بعقل مفتوح يدخل الترميز إلى قلب عملية التلقى ويستنتج الجزئيات الواقعية

الأولى ألا نجاء من فقر قوانينه
الغاشمة .

إلى هذا الفضاء الغريب يلقى
القطار ببطلتنا « إيتا » فتاة جميلة في
العشرين من العمر جاءت إلى مدينة
التنجيم ساعية وراء حلم / وهم
الشهرة ، مسلحة ببراعتها وبغريزتها
الإنسانية التي تحميها من الوقوع في
برائن أول أسماك القرش الشهرة
وهي تنلقاها في المحطة واحدة إيلما
بتيسير الحصول على مسكن وحمل
ورائق . تلك الغريزة ، أو الحدس
الإنساني للصائق ، هو الذي يدفعها
إلى رفض عروض كلايد والأهل مع
الحاصل بيرت الذي ييسر لها إيجار
غرفة صغيرة عند أخيه الضمير
شيرمان . وتتخلق علاقة حب إنسانية
بسيطة بين بيرت وإيتا ، لكن إيتا التي
استحوذ عليها حلم / وهم الشهرة في
هولايه لا تستجيب لتلك العلاقة
الإنسانية البسيطة وتسمى لتعقيق
حلمها في الوصول إلى المشافهة
الفضية . يرغم تصورات بيرت
المتكررة ، ووجهه إيلما بالبدليل أي
الزواج والإحتجاب وخلق أسرة
بسيطة ، وهو ما ترفضه بالطبع بعد
أن وضعت ألبت الواقع الأمريكي
الأسرة والعلاقات الإنسانية في أسفل
سلم الأولويات والقيم الاجتماعية
الذي يمثل المال والشهرة قمة . ومن
خلال رفض الجانب الإنساني

بالمعديد من الدلالات . فلذلك تبت
تحرص في مقدمة مسرحيتها القصيرة
التي تحدت فيها في منظور سنة المشهد
والممثل ومنظور التماسل مع النص
على إبراز الطبيعة الإيحائية للعولف
الدرامي يرغم مشابقتها للواقع
واستخدامه لتقنية شريحة الحياة
وتعاقب المشاهد السريع لخلق إيهام
بالمناخ الواقعي . ومن هنا فإنها تؤكد
في هذا التقديم على أن شخصيات
المسرحية جميعا باستثناء إيتا وبيرت
وشيرمان تنسم باستموات
الخصائص الحيوانية عليها وبالغربة
النفرة . كما ينبغي أن يوحى المشهد
بالعزلة والحصار الذي يمكننا العثور
عليه في أحد أحواس عرض السمك
الفارغة في حديقة بحرية مهجورة .
وهذا بالفعل ما استخدمه العرض
حيث دارت الأحداث في قاع حمام
سباحة مهجور طليت جدرانها بالقران
منفرة يتصارع فيها الأضراس القاع مع
قذارة الرمادي الداكن . ويبدأ وكان
أسماك القرش الشهرة تسبح في
فضاء أولتلي بظلالها المخوفة عليه ،
لتخلق مناخا لا نستغرب فيه أن يكون
بكل الشخصيات نوع من المس أو
التقصير . ففي هذا العالم التعتي
الذي يشكل الوجه الخفي لاسود
الواقع الخارجي ، وقد تجسد في أن
الجانب الخارجى للأبواب كلها مطل
باللون الأسود ، تدرك من الوهلة

والسمى لتعقيق المادى مهما كان
الشن تبدأ تفاصيل عملية السقوط في
نسج شبكتها العنكبوتية حول
البطلا . وتسمى البطلا كاشماترين
نياما بنفسها نحو تلك الشبكة يرغم
التطهيرات المستمرة من مغبة السمع
في طريق هذا الحلم السرافف
المغشوش .

ولا تمكن لنا المسرحية كيف
نجحت بطلتها في الوصول إلى المشافهة
الفضية ، فمن تصلن إليها تقيلات
بالنسبة للافل المائلة من اللواتي
يهدون الجسد والروح في طريق التوهم
الخداع . ولكنها تخنل أن تكون
بطلتها مقلدة لضحايا الحلم / التوهم
وأداة لاختبار تنويمات الجانب المنظم
من تلك الصورة البيرة الكلاكية

تميش . ولما كنت قد رفضت الحياة البسيطة التي قدمها لها بيرت ، فقد وقعت فريسة سهلة في شركه التشويه والسقوط ، وهي نفسها شركه الكسب السريع . وتسعى إلى الاقتراب من دائرة صناع الأفلام الفاضحة برغم تحذيرات بيرت لها ، والذي يعرف من تجربته الخاصة مع هذا النوع من العمل ما ينطوى عليه من شر ، من أن هذا هو أسرع السبل إلى الاتعاف عن الوباء والسقوط .

وتبدأ أولى خطوات السقوط بتحويل الهدف ، فإذا كان هدف « إيتا » هو الوصول إلى الشهرة الفضية ، فلا بد أن يستخدم هذا الهدف نفسه وقد تم تحويله أو إرجاعه نسبياً ، أو تجزئته إلى خطوات كلما سارت الشخصية خطوة في طريقها سلخت أقدامها في رمال الوهم الناعمة . فقد بدأ الانتحار من خلال وهم البحث عن مساعدتها في عمل شريط فيديو صغير لنفسها تعرضه على المنتجين وكلاء الممثلين ، لكنها سرعان ما تصطبغ بقاتون السوق الذي لا يعرف منطق مساعدة الآخر . أو تمكينه من الحصول على فرصة في الحياة . إذا كانت تريد شيئاً فلا بد أن تدفع الثمن ، فهذا هو القانون الأساسي في هذا المجتمع الذي تتعرف عليه وهي تتلقى دروسها الأولى في السقوط من « بين » منتج الأفلام

الفاضحة . وتبدأ عمليات التشويه باستدراج « إيتا » للعمل في الأفلام الشيقية المعروفة باسم الأفلام النزقاء ، بدعوى أن الكثيرات من النجوم يدان بها . ثم في الأفلام الجنسية الفاضحة التي يتجردها فيها الجنس من جوانبه الإنسانية ليصبح نوعاً من الممارسات الفريزية الفجة ، حتى أصبحت واحدة من نهجات تلك الصناعة المعروفة ، بالصورة التي أجهزت على كل أمل لها في العمل في الأفلام العادية أو « المحترمة » .

تفعل هذا بالرغم من تحذيرات شيرمان ، شقيق بيرت الضمير . لها من أن التركيز على الأعضاء الجنسية في تلك الأفلام يخلق في العاملين فيها عقلية حسية أو جسدية ، وهذا ما ينحو بالممثل صوب الموت ، لأن الجسد في حالة دائمة من التحلل ، والتركيز للعضوى عليه وحده سرعان ما يدفع إلى الفم بطعم الزمك ، طعم الموت .

وتنفذ المسرحية ببطلتها في هذا الطريق في محاولة للكشف عن حقيقة الشخصية من ناحية وتعوية آليات الواقع والحلم معا من ناحية أخرى . فالبلطة تيرر سفرها على نفسها بأنه من أجل تحقيق حلمها بالخلاص من رتبة الحياة اليومية الفظة التي تنتظرها لو فشلت في أن تصبح نجمة مشهورة . ولا تمنى أن مضيقها في هذا الطريق

لهواويد ، حتى نعرف الثمن الفادح الذي تدفعه الحياة الإنسانية لغواية هذا الاقلاق المدمر . وتبدأ عملية المسخ بتغيير الاسم نفسه ، والذي يصبح هنا نوعاً من النزائية بتاريخ الشخصية القديم ، والتخل مع الاسم القديم المجهور عن كل ما آمنت به من قيم وفضائل أخلاقية تعد « بالية » في نظر هذا الواقع الجديد ، تمهيداً لعملية المسخ الزهيمية التي ستعرض لها الشخصية ككل . فقد بدأت البلطة في التخلي عن اسمها في عملية البحث عن فرصة للتمثيل في السنيما ، ولما لا تجد الفرصة تعرض نفسها على أحد المسارح الذي يعطيها دوراً مجانياً لا تنتفع بقوله لأنها في حاجة ماسة للعمل من أجل أن

للغلوبل لتحقيق الحلم هو اسرع الطرق للإجهاز على احتمالاته . وعندما يصارحها سينس شريك « بن » في إنتاج الأفلام الفاضحة ، بأن ما فعلته حال كلية دون تحقيق حلمها ، ويأتى الاحلام مثل أفلام السينما الأمريكية الرخيصة وظيفتها الأساسية هي أن تحول بينك وبين رؤية فظظة الحياة وإقذارها ، وما أن تتركى ذلك حتى تتحررى من الوم الذى يستبد بالكثيرين ، ووربك أن يردى بهم ، تصف أثره المصلحة بانه مثل سحب الهيكل العظمى من جسمها . لكن هذا الهيكل العظمى الذى يعد عداد الجسد الإنسانى لانه يرمز هنا إلى قوة الحلم الدافعة في الحفاظ على الإنسان كمن قد انسحب منها منذ زمن غير بعيد دون أن تدرك . فهو نفسها نتيجة طبيعية لاتسحاب هذا الهيكل الرمضى المتجسد في القيم الإنسانية والأخلاقية . لأن إلهام هو نفسه لير أميا . أى انها نتيجة أبشع للشكالى الرتبا بالمحرمات ، وهو رتبا الاب بابته . بل إننا نعرف أن إلهام ، الذى هو جدها في الوقت نفسه ، حاول الاعتداء عليها فماخذتها أميا وانصلبت عنه . وحينما جاء لزيارتها بعد فترة ، وهما يشاهدان على شاشة التليفزيون « هذا الرجل وهو يمشى على القمر » ، أى رجل

الفضاء الأمريكى ارسترونيج ، فلمسرحية ذكرتها الداخلية التى لا تقوم بموضمة الأحداث في إطارها التاريخى لمسب ، ولكنها تستغل الحدث التاريخى كذلك لتعميق المفارقة بين التقوى التقنى والانهيار الأخلاقى والروحى في الحضارة الأمريكية ، رفقت الام أن تتبادل كلمة واحدة معه حتى ترك البيت وانصرف إلى غير رجعة .

وهكذا يخلق في وجهها باب الحلم / الوم القديم ، وينسب من جسمها الهيكل العظمى أو العداد الأخلاقى والقيمى للحياة الإنسانية السوية ، فتلقى بكل ثقلها في التيار حتى تصل بالتحضوه إلى مدهاه . لانها سرعان ما تكتشف أن قانون السوق في هذا الواقع الجديد الذى اشتبكت به لا يقوم على مجرد المفايضات البسيطة كما كان الحال في الماضي ، ولكن على الشره الدائم للزديد وتعمير كل قيمة إنسانية من خلال تحويلها إلى قيمة تباعلية والتقنى بمنفعتها المادية إلى أقصى حد . إن الدعاية هي قانون هذا السوق ، كما أن للقيمة التباعلية للسلع ترتفع كلما ازدهت قيمتها المادية . ومن هنا يخلق دخل المومس أى امرأة محترمة في عالم أصبح فيه المال هو ريب للقيم . وحينما تعترضى يقول لها « سينس » شريك « بن » الذى سيصبح شريكها بعد

تخليه عنه إن هذا هو السوق ولا يحق لك الغضب من قوانينها فكما يمكن الاستفادة منه ، علينا تقبل الثمن الذى يستأديه . وإن تقبلها للثمن الذى يستأديه ، أو بالأحرى في محاولتها للهرب من دفع هذا الثمن الفادح تمارس الكثير من الأعمال الرخيصة بعد أن استدرجها « بن » للعمل معه في المكسيك ثم تركها له والعودة للوس أنجلوس . حيث تقدم لنا رحلتها على خريطة القفر الروحى والأخلاقي في هذا العالم التقنى الغريب مختلف تنويعات تجارة الجنس الشاذة في هذه الحضارة الغريبة من مشارب المرئ ومراقصه حتى حننا الأفلام الفاضحة فيه . وحتى ينتهى بها الأمر إلى أن تصبح « صائفة للمواهب » ترفع بالمفتيات للفريرات في برائن تجارة الجنس الرخيصة . لكن أهم ما تقدمه تلك الرحلة بالإضافة إلى تجسيدها لجغرافيا الفناء الروحى والأخلاقي في هذه الحضارة هو منطق تبريرها لهذا الانحدار الأخلاقى والروحى بلفظ السوق المجولة ، وبشعارات الاستقلال الفردى الذى تقيب من لفقه كل صور الوجود الاجتماعى وكل مسؤولياته أو روادعه الأخلاقية أو القيمية . فالمسرحية تربط بين الرأسمالية كاتسفة للمجتمع والوجود وبين إفترانها الحتمى لتجارة الجنس والعنف والدعاية .

وإذا كان المضي في هذا الطريق إلى نهايته قد أدى ب « ين » إلى الانتقال إلى المكسيك حتى يستطيع عمل افلام يصل فيها الفعل الجسدي إلى ذروته ، وهي الموت باعتباره الوجه الآخر للشهوة الجسدية في سعيها الحثيث لتدمير موضوعها أي الجسد نفسه ، والموت هنا هو موت فعلي لا تمثيلي لأن المشاهد يستطيع ، كما يقول لنا « ين » ، التمييز بين الموت الحقيقي والمصطنع ، فإن نفس الرحلة سرعان ما وصلت ب « إيتا » إلى النهاية نفسها ، وإن كانت قد استاجرت من يقتل لها « ين » بدافع الانتقام لصديقتها التي قتلها في أحد افلامه . وإذا كان شريكها سبنسر قد اعترض على مضي شريكه السابق « ين » في الشوط حتى نهايته ، فقد اعترض كذلك على مضيهما هي في نفس الطريق . وإن اكتسب اعتراضه بعدا تثير المسرحية من خلاله قضية المرأة التي ما أن تضرع لتحقيق مساواتها بالرجل ، في أن تكون مساوية له في الشر هذه الحالة ، حتى يرى الرجل أن محاولة المرأة للانتقام هي فاتحة الفوضى والمخاطر الاجتماعية التي لا تعرف لها علاجاً . ومن هنا تكشف المسرحية ، على « الماشي » ، جانباً آخر من جوانب لا إنسانية هذا الواقع الاجتماعي الذي لا يرى في تحرر المرأة ومساواتها بالرجل

إلا نوعاً من فتح أبواب الجحيم . كما تكرر في هذا المجال أيضاً بعض كليشيهات الأدب النسائي عن خوف الرجال من تحقيق المرأة لنفسها وعزلة عنهم . ومن ضرورة أن يتضامن النساء مع بعضهن للانتقام من اضطهاد الرجل لهن ، ومن هنا نجد أن التي تدلها على من تستأجره لقتل « ين » هي زوجة نفسها التي تعد واحدة من ضحايا العيادات .

ومع أن هذا العنصر النسائي من العناصر التي أبرزتها المسرحية ، فإن منطلقها في ذلك كان من الضعف جوانبها ، لأنه أقرب إلى منطلق حركة التمرد النسائي التي لا تكشف أن قلب علاقة الاضطهاد بتحويل المفهوم إلى قاهر لا يخضع للعلاقة مما فيها من ظلم ، وإنما يقدم صورة مقلوقة لها تحتلف بجوهر الظلم وإن غيبت من تركيبه . لكن هذا الجانب كان أحد موضوعات المسرحية الثانية التي لا مفر من لمسها لكاتبة أمريكية تكتب في أواخر الثمانينات ولا تستطيع الإصلاات من بصمات التفكير النسائي السائد في أمريكا والذي تجاوزته الحركة النسائية في أوروبا منذ زمن غير قصير . أما موضوع المسرحية الرئيسي فهو الكشف عن تطفل فلسفة العنف والدمار في بيئة المجتمع الأمريكي وديابوليوجيته الرأسمالية . وتوعية

منطق هذه الحضارة المطلوب وهو يتسلل إلى الكثير من مناحي الحياة ، حيث يؤكد أحد الشخصيات أن الإنسان يرتكب الجريمة لأنه يريد حياة أفضل . هكذا يبرز رجل الشرطة الجريمة في هذا المجتمع المطلوب . وحيث ترتد الغواية على الذات التي تتصور أنها الضحية لتصبح هي المسؤولة عما جرى لها . إذ يقول « ين » لليلة « في أعماقك لم تكوني متأكدة من أن باستطاعتك تحقيق الحلم ، ولهذا فلتستأ السبب في انصرافك ، وإنما كان الانصراف في داخله » . والواقع أن الانصراف الذي كان في داخلها هو هذا التنبؤ الأعمى للحلم / الوهم ، وهذا التطفل السهل عن القيم الإنسانية ، واستبدال الغريزة الحيوانية وحسوسها بالغريزة الإنسانية أو المدس الإنسانية . فحينما تصبح الغريزة الحيوانية هي الأصل يتحول المجتمع إلى مصراع قاتلة عامرة بالضواري والجوارح . وهذا هو ما تنتهي به المسرحية حينما تربط بطلتها بالقاتل المأجور الذي تخلس لها من غريمها « ين » ، وأفسح لها المجال لتلج محله في اصطياح القاصمات الجدد إلى أرض الأحلام الأمريكية المغوية .

لندن

صبري حطاط

خلاف وجدل حول حرية التعبير

القنّ بيكر وزوجته تاسي ، ذلك الثنائي الذي سافر مشاعراً الأمريكيين المتدينين البسطاء لاستلاب أموالهم وبناء فردوسهما الأرضي . ولم يُستثن من نعيمه كليهما المدلل ، الذي عاش في بيت خاص مكيف الهواء . وكانت النهاية بطبيعة الحال السجين المؤبد .

ولكن سقوط امبراطورية الشعونة الدينية بهذا الشكل المدوّى لم يكن ، مع ذلك ، بمثابة نهاية لتأثير دعاة المحافظة في المجتمع الأمريكي وبصفة خاصة على حرية التعبير . فهذا التأثير لم يقتصر على مجال الدين ، ولكنه ، بطبيعة الحال ، امتدّ إلى مجالات جميع أشكال الفنون التعبيرية والأدائية ، وبصفة خاصة

وهذه الازمة هي ، على وجه التحديد ، أحد الآثار التي تمخضت عنها سنوات حكم رونالد ريغان التي هيأت تربة خصبة لدعاة المحافظة وترجمتها الأقرب إلى الحقيقة هي الرجعية . وفي ظلّ هذا المناخ الهستيري الذي استمرّ ثلاثي سنوات ، ويتشجع ، على الأمل ، ضمنى من ريجان نفسه ، أطلق العنان لعدد من القسوس المشعوذين الذين أنفرد كل منهم بقناة تلفزيونية استغلّوها في الدعوة لكبتسيته الخاصة ، وجمع المال من أجل بناء فردوس أرضي لم يتعم به أحد غير اصحاب الدعوة أنفسهم . ولم يُكشف النقاب عن هذا الدجل إلا مؤخراً ، عندما انهارت امبراطورية

قد يشعر زائر الولايات المتحدة العابر ، إذا تصادف أن وقعت عيناه على إحدى قضايا حرية التعبير التي شغلت الصحافة وأجهزة الاعلام الأمريكية وبصفة خاصة الصحافة الفنية والأدبية خلال بضع السنوات الأخيرة ، أن حرية التعبير ، وهي أساس الحريات التي يتمتع بها المجتمع الأمريكي ، بموجب التعديل الأول بالدستور ، تواجه أزمة خطيرة .

في الواقع ، هناك أزمة بالفعل ولكنها ليست بالخطورة التي قد يتصورها المرء ، أو زائر الولايات المتحدة العابر ، نتيجة لعدم إحاطته الكاملة بالحريات المتاحة للمشتغلين بالكتابة وكلّ أجناس الفنون .

الفن التشكيلي وفن السينما حيث ظهرت نظائر للنقش بذكر في صورة مجموعات تحض على التمسك بالفضيلة واحترام الجسور البينية والقومية . ولم تقف هذه الدعوة عند هذا الحد ، بل امتدت لتشمل إلزام الفنان بالبرصوخ لذوق الرأي العام ، وبخاصة إذا كان العمل الفني مصنوعاً بتكليف رسمي وانفق عليه من المال العام .

ولعل أشهر مثال لهذه القضية بالذات هو قضية أو بالأحرى مسألة النحات الشهير ريتشارد سيرا . وقد تابعت تطورات هذه القضية منذ أواخر السبعينات ، على اثر وضع التمثال ، الذي صنعه سيرا بتكليف رسمي ، في الفيدرال بلازا بما نهاتن ، وهي بؤرة تجمع المياني الحكومية المحلية والفيدرالية ، حتى حُسم النزاع ، وكان طرفاه حكومة مدينة نيويورك والفنان نفسه ، في أواخر الثمانينات .

وتتخص قصة هذا النزاع ، الذي فجر قضية على جانب كبير من الأهمية ، في تكليف فنان كبير بصنع تمثال ليقام في ميدان يتوسط مباني حكومية يعبره يومياً آلاف الموظفين والمواطنين الذين يترددون على هذه المباني لقضاء مصالحهم ، وقد بدأ النزاع بإعراب الموظفين ، الذين يذرون « الفيدرال بلازا » جيئة

ونهباً يومياً مارين بالتمثال ، عن ضيقهم به . وأخذ هذا الشعور بالضييق يتصاعد يوماً بعد الآخر حتى تطوّر في النهاية إلى رغبة في إزالة التمثال من مكانه بحجة أنه يعلا صدورهم صباح كل يوم بشحنة من الاكتئاب تنعكس بالضرورة على أدائهم لأعمالهم وتتسبب بعد المرور عليه في المساء ، على حياتهم الأسرية . (والتمثال المشكلة عبارة عن سور من الحديد الصلب في شكل نصف قوس ، وهو مثل أعمال ريتشارد سيرا الأخرى يلج في قلوب مشاهديه الخوف والترقب والمذعر بكثلة الحديدية الصلبة وتوازنه المهبط الذي له سوابق في الاحتلال وقتل المحيطين به ، كما حدث منذ حوالي عامين أثناء إعداد معرض للفنان بجاليري ليوكاستيلس المعروف) .

وقد شكّلت لجنة تحكيم في النزاع مؤلفة أساساً من النقاد والخبراء ومسؤولي المدينة وكانت الغلبة للنقاد والخبراء الذين أيدوا حق الفنان في حرية التعبير ولكن الحكومة لجأت الى القضاء الذي حكم أخيراً ، ويعد سنوات من الجدل ، لصالح ذوق الجمهور ضد حرية الفنان خاصة وأن العمل موضوع النزاع صنع بناء على تكليف من هيئة رسمية وانفق عليه من المال العام .

وفكّك تمثال ريتشارد سيرا ونقل إلى مقره الأخير ، أحد مخازن الحكومة ، بتكلفة تروى على خمسين ألف دولار ، نظراً لحجمه ونقله الهائلين .

وأمدت تأثير هذه القضية إلى قضية أشمل وأعم دخل الكونجرس طرفاً مؤثراً فيها وهي تتعلق أساساً بترشيد مخصصات ما يُعرف بـ « المنحة القومية للفنون » التي تُوزع سنوياً على عدد كبير من المؤسسات الفنية والفنانين للمساعدة في إنجاز مشروعات معينة مثل المعارض التوثيقية أو الشاملة الخاصة أو أعمال فنية معينة . وتبلغ ميزانية المنحة القومية للفنون للسنة المالية الجديدة ١٧٤ مليون دولار وكانت المساعدات التي تقدمها المنحة القومية للمؤسسات والأفراد إلى عهد قريب ، لا تشترط توفر شروط معينة ، أخلاقية أو سياسية ، فيما عدا جذبة المشروع الذي يستحق المساعدة . ومنذ حوالي عامين ، حصلت إحدى المؤسسات الفنية في مدينة واشنطن ديس على منحة مالية لإقامة معرض شامل للفنان الفوتوغرافي مايكشورب . وما أن أعلن عن المعرض حتى ارتفعت الأصوات المحافظة في الكونجرس ، بتحريض من مجموعات الدعوة إلى الفضيلة وحمية المجتمع ، مطالبة بإلغاء المعرض . ولكن نتيجة لتمسك القائمين به قررت « المنحة

القومية للفنون » ، تحت الضغط ،
سحب المساعدة المالية .

وأعمال ما بلغوب ، الذي توفي في
عنفوان شبابه بمرض الإيدز ، تصوّر
في جزء كبير منها مشاهد جنسية
فاضحة لا تخلو أيضاً من الشذوذ
الذي قضى على المصور نفسه . وقد
خارج على الكونجرس مشروع قانون
عرف باسم « قانون البذاءة » وكان
يقض بحرمات أي مؤسسة أو فنان
يتعامل مع فن يمكن وصفه بالبذاءة
من المساعدات التي تقدمها المنحة
القومية . ولا يقتصر وصف البذاءة
على الجنس الفاضح أو الشاذ فقط

فقد امتد أيضاً إلى جرمة الرمز
القومية ومن أهمها العلم الأمريكي
نفسه فقد عرض أحد الفنانين في
شيكاغو تجهيزاً يفرض على المشاهد
أن يدوس على العلم الأمريكي لمشاهد
بقية التجهيز ولم يتمكن مسؤولو
المدينة من رفع العمل الفني إلا بعد
استصدار حكم قضائي .

وقد انشغلت الأوساط الفكرية
والفنية طوال السنتين الأخيرتين بهذه
القضية الهامة التي تمس حرية
التعبير في صميمها . وكان الكونجرس
هدفاً لجملة انتقاد وهجوم شديدة من
جانب عدد كبير من الكتاب والنقاد

والفنانين الذين تعرضوا لهذه
القضية . ولكن لا يمكن القول ، مع
ذلك ، أنه كان هناك إجماع على الحق
فيما وصف بتدنيس المقدسات
أو الحرمات ... فقد ارتفعت أصوات
غير قليلة ، ومن بينها أصوات نقاد
جادين ، مثل هلتون كرامر ، تؤيد
وجهة النظر التي ترى أن المال العام
لا يجب أن يتفق على أعمال تجرح
مشاعر وتسء إلى معتقدات الجمهور
أو الأغلبية .

ونظراً إلى أهمية هذه القضية
أرجو أن تتاح لي الفرصة للعودة إلى
تناولها ، من جانبها الفكري ، بشيء
من التصيل .

تهريره
احمد مرمي

العلاقات الخطرة بلغة شكسبير

اجتماعية أو سياسية .

ويزيد هذه الرواية اعمية أن مؤلفها شوبنرلو دي لاكلو عاش في القرن الثامن عشر (١٧٤١ — ١٨٠٣) وعاصر أحداث الثورة الفرنسية وشارك فيها جندياً محترفاً ، وإن كان لم يكتب سوى هذه الرواية التي تحولت إلى إحدى روائع الأدب الفرنسي . وقد كتب إلى جانب ذلك بعض الدراسات الاجتماعية والسياسية والمصريحات الغنائية ، ولكن لم يبق أى من هذه الأعمال إلى مستوى روايته الوحيدة تلك .

ويعد أن عالجت السينما هذه الرواية مرات عديدة ، قامت فرقة شكسبير الملكية بتقديمها للمرة الأولى

وإذا كانت هذه الرواية تحترق ، فهذا يحدث كما يمكن للطحن أن يحترق هكذا وصف الشاعر الفرنسي شارل بودلير هذه الرواية التي نالت مكانة متميزة في الأدب الفرنسي ، شأنها في ذلك شأن رواية فلوبيير الشهيرة « مدام بوفاري » و« جوان » « ازهار الشر » لبودلير . وقد حققت رواية « العلاقات الخطرة » نجاحاً كبيراً فور صدورها في مارس ١٧٨٢ . ول نفس الوقت أحاطت بها ضجة شديدة ، حيث أحدثت صدمة قوية لدى المشاعر الرافقة وجماعة الأخلاق العامة في ذلك الوقت ، ووصفت الرواية بأنها إباحية ، بل وشيطانية . في حين تغيرت هذه النظرة الحادة بعد ذلك ، فرأت فيها الأجيال التالية رواية

على خشبة المسرح باللغة الإنجليزية في قاعة رونو بارو بالشانزليزيه ، بعد أكثر من ألف وستمئة عرض في لندن ، وبعد جولة استمرت أربع سنوات عرضت فيها المسرحية في عدد من عواصم العالم .

وقد كان على معد الرواية كريستوفر هامبتون : أن يتغلب على العبثية التي واجهت كل من تمسدى لإعادتها للسينما أو التلفزيون ؛ فالرواية من أدب الرسائل الذي شاع كشكل فني في القرن الثامن عشر ، إذ أنها تحتوي على مائة وخمس وسبعين رسالة ، تتناوب طولاً وقصراً وتتناوبها الشخصيات ، في حين لا يوجد فيها أى حوار أو حدث

يجرى بصورة مباشرة : فكل شخصية ترى ماحدث من خلال وجهه نظرها ، وهكذا تصبح الخطابات مرآة نرى من خلالها أصاق الشخصية ، ومن تتابع هذه المراسا المنعكسة يعرف القارئ ما يحدث لابطال الرواية .

ونجح معد الرواية كريستوفر هامبتون ، ومخرجها هوراد ديفز فى الحفاظ على جو الرواية ، وذلك بتقديم الشخصيات والأحداث من وجهات نظر مختلفة ، ونجحاً كذلك فى ضبط دخول وخروج الممثلين ، حيث تم هذا على شكل رقصة الباليه يزيئها المحدث والمستمر .

وتدور هذه السرواية حول شخصيتين أساسيتين : المركيزة دى مرسى ، الأرملة الجميلة الثرية ، والفيلكونت فالون ، عشيقها السابق ، بعد أن تحولت علاقتهما إلى صداقة حميمة . وتبدأ المسرحية حين تطلب الماركيزة من صديقها فالون أن يساعدها فى الانتقام من أحد عشاقها ويدعى جاركور ، حيث تركها هذا العشيق ليتزوج فتاة تركت الدير لتوها وتدعى سيسيل فولانج ، وهى تطلب من الفيكونت أن يفوى هذه الفتاة حتى يصحب جاركور أضحكة باريس كلها . غير أن فالون يتراجع عن هذه المهمة السهلة ، ويكشف للمركيزة عن فريسته القادمة وهى مدام تورفيل

١٦٢

الزوجة الفاضلة : فهذا الحصن النبع جدير بفارس مثله ، وميضيف الى امجاده مجدأ جديداً . وتوافقه المركيزة على أن مدام تورفيل هدف صعب بالفعل ، ولكن تشجعه على القيام بهذه المهمة ، تعده بأن تمضى معه ليلة إذا هو قدم لها دليلاً أكيداً على نجاحه فى مهمته ، أى على هزيمة الفضيلة أمام الغواية والدهام .

وهكذا يبدأ فالون فى استخدام الحيل المختلفة ليوقع السيدة الفاضلة فى حيلته ، وفى أثناء ذلك ينبجس بسهولة فى الإيقاع بالفتاة الصغيرة سيسيل التى كانت تصب معلم الموسيقى الشاب الفارس دانسنى ... ويقول فالون للمركيزة مزهاً :

«لنجر أن أحصل على تقديرك لفسامرتى مع الفتاة الصغيرة سيسيل .. ويبدو أنك تستغفن بما حققته معها ، كما لو كان انتزاع فتاة صغيرة فى ليلة واحدة من حبيبها ، وأمتلاكها بحرية تامة ودون أى شعور بالمرح ، بل ومطلبها بما لا يجرى المرء على طليعه من المحترقات ، كل ذلك دون تعكير صفوحها الرقيق .. حتى أننى بعد أن أشبعت كافة نزواتى معها أعدتني إلى أحضان حبيبها دون أن تلحظ شيئاً » .

ولكن مساعيها للإيقاع بـ مدام تورفيل تستغرق وقتاً طويلاً ما كان

يعتقد ، وهو عاجز رغم ذلك على الوصول إلى هدفه كما يقول :

« سأسحل على هذه المرأة ، سأنتزعها من أحضان زوجها الذى يدينسها ، بل سأجرؤ على اختطافها من هذا الذى تعيده ... أى سعادة فى أن أنفل مرة تلو الأخرى سبب شعورها بالندم وسبب تغلبها على هذا الشعور ؟ إننى لا أربغ فى تحطيم معتقداتها وأفكارها التى تحتمى بها ! إذ أنسها تضييف إلى أمجادى .. فلتلتصك بالفضيلة ولتضفى بها من أجل » .

ولكن الصائد يتحول إلى فريسة فى خلال عملية الإيقاع هذه ، ويضعف فى بعض الأحيان ويحاول أن يتخلى عن تنفيذ خطته ، مما يثير سخرية الماركيزة منه . وعندما يظفر فى النهاية بالنصر ويذهب إلى الماركيزة طالباً منها بتنفيذ وعدها ترفض ، وتأمرة بدلاً من ذلك أن يترك عشيقته ، فيوافق على مضض ، ويودع ليطالب الماركيزة بتنفيذ وعدها ، ولكنها ترفض من جديد .. ويعلن كل منهما الحرب على الآخر ..

ولكن هذه الرواية غير الأخلاقية تنتهى نهاية أخلاقية : فيُقتل فالون فى مبارزة مع الموسيقى الشاب دانسنى ، أما سيسيل فتعود إلى الدير ، فى حين تموت مدام تورفيل

حزناً وتدمناً ، أما الماركيزية فيصحبها مرض تنفد معه ثوبتها وجمالها ، ثم تترك فرنسا في النهاية لتعيش في هولندا

وقد كتبت هذه الرواية قبيل اندلاع الثورة الفرنسية ، وهي ترسم بقسوة أخلاقيات الطبقة الاستقراطية في ذلك الوقت ، ويتعرض بجرأة وبصرامة للعلاقات الجنسية ، وتزيل تلك الهالة الرومانسية التي تحيط بالعلاقات الغرامية في ذلك الوقت .. بالإضافة إلى كشف الرغبة في السيطرة والغزو والتفوق والزهو ... وقد عكس اندريه مالمو هذا كله عندما قال: إن العلاقات الخطرة تضفي بعداً جنسياً على الإرادة الإنسانية .

وقد قدمت فرقة شكسبير الملكية هذه المسرحية وركزت على العلاقة بين الشخصيتين الرئيسيتين وكنهاتهما في مباراة شطرنج لا يقل فيها أى طرف الهزيمة ... وجاء التمثيل على مستوى سمعة الفرقة الشهيرة ، وإن جاءت تعليقات النقاد الفرنسيين سلبية بصورة عامة ، واتهمت الممثلين البريطانيين بعدم احترام النص ، وأنهما صاغوا الرواية على أنها مسرحية خفيفة تدغدغ أحاسيس المتفرج وتثير الضحكات ، في الوقت الذي لا يرى فيه المتفرج الفرنسي ما يدعو للضحك .. فهل هي الفكرة من رؤية هذا العمل الأساسي في الأدب

الفرنسي يقدم للمرة الأولى على خشبة المسرح في قلب العاصفة الفرنسية بلغة شكسبير ؟

أخبار قصيرة من باريس

● توفي الشاعر الفرنسي مصري لأصل ادموند جابيس في ٢ يناير الماضي في الثامنة والسبعين من عمره تاركاً انتجا شعريا ضخماً و متميزاً في الشعر الفرنسي وكان الشاعر الذي ولد في مصر من عائلة يهودية قد تركها في عام ١٩٥٧ ليقيم في باريس . وقد سيطرت على أعماله مواضيع الفناء والموت والغربة كما كان العثور على الذات من الأفكار المسيطرة على أعماله . وقد صدرت أعماله الكاملة عن دار جاليما بعنوان « العتبة ... الرمال » وينتظر أن يصدر له قريباً كتاب الصياغة الذي اتهم قبل وفاته ، كما ينظم مهرجان الفينين تكريماً ضخماً له خلال العام الحالي .

● عن دار بوليفود صدر للدكتورة ادويت بيبتي استاذة اللغة والأدب

العربي بجامعة السوربون بالاشتراك مع واندرا فوازان استاذة الأدب بجامعة نيس أول ترجمة بالفرنسية لأعمال مختارة من شعر أبى فراس الحمداني « الفارس الشاعر » وتأتي هذه الترجمة لتسد نقصاً في النصوص المتوفرة بالفرنسية لشعر هذه الحقبة الذي يمثل الصورة المكتملة والمثالية للفارس العربي في القرن الرابع الهجري أحد العصور الذهبية التي عرفها الشعر العربي

● في تكريس للقيمة الأدبية لأعمال الماركيز دي ساد ويعد ٢٥٠ عاماً من ولادته ، تصدر دار جاليما في مجموعتها الشهيرة المعروفة باسم لابليلاد والتي تعد بمثابة مكتبة الخالدين من الأدباء والشعراء الفرنسيين الأعمال الأساسية للكاتب الشهير ، الذي ارتبط اسمه بمعرض السادية ، في ثلاثة أجزاء تصدر تباعاً وتجدد الإشارة بأنه في عام ١٩٥٧ واجه الناشر جان جاك بوليفر احتمال الحكم عليه بالسجن لقيامه بنشر قصة جوليت للماركيز دي ساد .

باريس
اسماعيل هجري

● اقرأ هؤلاء، فمن « ابحاج » :

- | | |
|-------------------------|---------------------|
| ● لطفي عبد البديع | ● يحيى حقي |
| ● مصطفى ناصف | ✓ ثروت عكاشة |
| ● حسن حنفي | ● فؤاد زكريا |
| ● عبد المنعم قليمية | ● محمود أمين العالم |
| ● مندوح عدوان | ✓ بدر السديب |
| ● فاروق شوشة | ● محمود درويش |
| ● نعيم عطية | ✓ ادوار الخراط |
| ✓ جابر عصفور | ● سليمان فياض |
| ● نصر أبو زيد | ● سعدي يوسف |
| ● احمد عبد المعطي حجازي | ● أدونيس |

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

إبداع

معا تيسر

يحيى حقى

مروية للتنوير

فؤاد زكريا

محمد كامل حسين ومنظومته الفكرية

محمود أمين العالم

العقارب - قصة لم تنشر

عبد الحكيم قاسم

العدانة : الأسس واليوم وغدا

ت : جابر عصفور

حقيقة - قصيدة

سعدى يوسف

العدد الرابع

إبريل ١٩٩١



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر

رئيس مجلس الإدارة

رئيس التحرير

أ. د. سمير سرحان •

أحمد عبد المعطي حجازي

إبداع



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية

الكويت ٦٠٠ فلس — الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً — البحرين ٧٥٠ فلساً — سوريا ١٤ ليرة — لبنان ١٠٠٠ ليرة — الأردن ٧٥٠ من الدينار — السعودية ١٤ ريالاً — السودان ٢٢٥ قرشاً — تونس ١٥٠٠ مليم — الجزائر ١٤ ديناراً — المغرب ٢٥ درهم — اليمن ١٥ ريالاً — ليبيا ٨٠ من الدينار . الامارات ٧ دراهم — سلطنة عمان ٧٥٠ بيضة — غزة ٧٥ سنتاً — لندن ١٥٠ بنساً نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للقرارات ٧ ر ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الضائق ثروت — الدور الخامس — ص : ب ٦٦٦ — تلخيف .
٢٩٢٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

٥٠ قرشاً

● ● المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تحببه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

• السنة التاسعة

• ابريل ١٩٩١

• رمضان ١٤١١

٤٠

هذا العدد

الصفوة .. والحرايش احمد عبد المولى حجازي ٥

• الشعر

٢٢	هتّ له .. فاروق شويبة
٤٨	حقيقة .. سعدى يوسف
٩٥	فصيدان .. ممدوح عدوان
١١٢	الضاحية البعيدة .. محمد صالح
١٢٦	فصلك .. ولاء رزق

• القصة

٤٣	العقاب .. عبد الحكيم قاسم
٥١	اللوحة .. سليمان فرياش
٦٥	الزهره تمرّد .. اعتدال عثمان
٨٥	في حضرة اهل الله .. سميد الكناري
١٠٧	رياح السموم .. محمد عبد السلام العمري
١٢١	جلبب الحرامات .. عبد الله خيرت
١٢٨	هو .. مناصر للفنّان

• الفن التشكيلي

١١٦	« علل الميوى » .. شهرة الحرّة وحوار المرآة واللامرآة .. حسن هب
-----	--

• المقالات والدراسات

٩	مقالات (١) يحيى حقي
١٢	مرآة للتطوير فؤاد زكريا
١٦	طراز الروكوكو ثروت عكاشة
٢٧	الحدادة - لمس واليوم وغداً ترجمة : جابر عصفور
٥٨	محمد كامل حسين ومنظومته الفكرية محمود أمين العالم
	لويس عوض
٧٠	ومسألة : الجهل بالثقافة العربية سامي خشبة
٧٨	عن متتالية كفاف إدوار الخراط
٩١	حول فن الشعر حسين أحمد أمين
٩٩	مفهوم النص : (١) الدلالة اللغوية نصر حامد أبو زيد

• المتابعات :

١٣٠	والتي ليسوف القيم أميرة حلمي مطر
١٣٣	كرفال الانبياح مصدق نسيم

• الرسائل :

١٣٨	روح الماضي والتكبيب المظلم اسماعيل صبري
١٤٣	شكل المضادة صبرى حافظ
١٥١	صناعة الفن والأدب أحمد مرسى
١٥٦	الحنية الإسلامية في اليابان عبد المنعم تليمة
١٦١	قارة من المحروقات والفتنات عز الدين نجيب
١٦٥	سيد درويش في مدينة حمص

الصفوة .. والحرافيش !

● ● لن ادعى اللامبالاة ، أو أتكلف الوقار لأخفى غيبتى !

بل أقول برضى وعرفان ، لقد نفذ العدد الماضى من « إبداع » .

نفذ فى أيام ، واختفى كما تختفى قطرات الماء فى حقل عطشان .

منذ صدر ونحن — محرويه — ندور فى أحياء القاهرة

وشوارعها ونواحيها نختبر إقبال الناس عليه . علمنا أن النسخ

المطروحة منه لدى الباعة المنتشرين حول جامعة القاهرة ، وإلى

حتى الدقى نلقت منذ اليوم الذى . وصلتنا أنباء معاملة من باب

الحديد ، وشبرا ، ومصر الجديدة ، والأزهر ، والمخيرة ، وجاردن

سيتى ..

وشبين الكرم ، ودمياط ، والاقصر ، وأسوان ...

وبلغتنا ذات الانتباه .

كنت أتلقى هذه المعلومات ، وأعود فأتصل

بشركة توزيع « الأهرام » أطلب خريطة التوزيع ،

وأشير للأماكن التى لم يصلها العدد بعد .

ولم يكن فى الأمر مفاجأة . كنت على يقين من

هذه النتيجة ، فالأرض عطشى ، وهذا نبع تقجر !

وكما فعلنا فى العاصمة فعلنا خارج العاصمة ..

فى الإسكندرية ، وطنطا ، وتلا ، والحلة الكبرى ،

وكيف يكون استقبال الناس لعدد من المجلة
احتشد له عشرات من خيرة الكتاب والشعراء
والفنانين المصريين والعرب ، والأجانب أيضا ؟ لا بد
أنه سينفذ ، مع أن الكمية التي طلبت أن تطبع منه
تزيد عن ضعف الكمية التي كانت تطبع من قبل .

ولم يخيب الله قائلنا ، فالناس يتخاطفون
النسخ ، والهاتف يحمل لنا أصوات القراء
المتحمسين ، والصحف تبدى فيه رأيها ، وتنتشر
الأخبار والتعليقات ، في مصر وخارج مصر .

نعم ، لن تمنعني مسئوليتي عن تحرير المجلة ،
من القول إن العدد الآخر منها أحيى الثقة في ظهور
منبر مصري رفيع وحى ، رصين وفقى ، يعلم ويمتّع ،
ويرضى القارئ كما يرضى المبدع ، ويستعيد لحركة
الثقافة العربية إيقاعها الجامع ، ويطلقها من عزاتها ،
ويرفع عنها غيوبتها ، ويوقفها موقف السؤال عن
نفسها ، والحوار مع غيرها بعيدا عن جنون العظمة
وادعاء الغنى ، ومهانة التبعية والاستجداء .

لقد وضعنا أقدامنا على بداية الطريق ، وسوف
نواصل التقدم والصعود ، على علم بأن الذى لا يتقدم
يتقهقر ، والذى لا يصعد يتحدر .

ولقد اجتمعت لكم في العدد الماضى نخبة من
أكبر الأسماء ، فيها من لم يجمعه مع جاره منبر من
قبل ، ومن ينشر في مصر لأول مرة كادونيس ، ومن
يهود للنشر فيها بعد غياب كالبياتى ، ومن كتب
استثناء لأن جهده موقوف على الكتب كثرت عكاشة ،
وفيهها مواهب ناشئة وجدت لها مكانا بين الكبار .

في هذا العدد تلتقون ، إضافة إلى من لقيتموهم
في العدد الماضى ، بأستاذنا الجليل يحيى حقى ،
ومفكرنا المستنير فؤاد زكريا ، وشاعرنا العراقي
المبدع سعدى يوسف ، وناقدا المقيم حاليا في اليابان
عبد المنعم ثلثمة ، مع آخرين تعرفونهم ، وآخرين
ستتعرفون عليهم .

أما في باب الرسائل الذى لقي منكم ترحيبا

هم الذين خلقوا الفلسفة ، لكن الفلاسفة اليونانيين
معدودون ، ويقال إن العرب أمة من الشعراء ، لكن
الشعراء العرب في كل جيل يعدون على الأصابع .

— فماذا يبقى إذن للحرافيش ، أى الوسائط
النفس وعامتهم في هذه المجلة ؟

أقول : يبقى لهم أن يقرأوها ، فالقراءة نصف
الإبداع ، لأنها إخراج للعمل الفني من الإمكان إلى
التحقق ، ومن السكون إلى الفعل ، ومن الظلمة إلى
النور ، النص الجيد بذرة مُخلقة ، والقارئ الجيد
أرض خصبة ، والمجلة الحية فلاح يصيرت الأرض
ويبذر البذور .

والويل كل الويل لأمة لا تفرق بين الحبة
والسوسة ، وبين الحصى والطمي ، وبين الملح الأجاج
والعنب للزلال

وأنتم ترون أن هذا الذي امتلك فيه الشرح
والتفسير هو المنطقي ، بل هو البديهي الذي يفهمه
الناس ، وهو الذي تحقق بالفعل ، فقد صدر العدد
الماضي بجهود قلة من الكتاب والشعراء والفنانين ،
فقرأه الآلاف والآلاف . أما حين يقع الظل ، ويقفز
بعض القراء على مقاعد الكتاب ، فالنتيجة منطقية ،
بل نحن نراها في حياتنا الآن رأى العمن وتلمسها

كبيراً ، فقد أضفنا إليه في هذا العدد رسالة من
طوكيو ، وأخرى من نيودلهي ، فالثقافة ليست في
الغرب وحده ، وسوف تضيق في الأعداد القادمة
رسائل ننتظرها من بيروت ، وصنعاء ، وتونس ،
والرباط ، وموسكو ، وأثينا ، وروما ، والمكسيك .

ولقد نظر بعض المعلقين في العدد الماضي فقرأوا
الافتتاحية التي أقول فيها إن هذه المجلة ستكون
للمبدعين وحدهم ، وروا في كثرة الأسماء الكبيرة
تصديقا لما وعدت به فقالوا :

— هذه إذن مجلة للصفوة لا للحرافيش !

وأقول : نعم ، هي كذلك ، إذا كان الحديث
عن محرريها ، فالبدعون في كل أمة وجيل ، أفراد ،
لكن هؤلاء الأفراد المبدعين هم الصفوة التي تجسد
عبقرية الأمة وتكشف عن مواهبها ، يقال إن اليونان

بأصابع اليدين : مجلات لا يكتبها كتاب ، ولا يقرأها
قراء !

وهناك نقد آخر ، موجهٌ للعبارة التي أعلنّا فيها
أن : « المجلة لا تلتزم بنشر مالا تطلبه ، ولا تقدم
تفسيراً لعدم النشر » ، فقد فهم البعض من هذه
العبارة ، أننا لن ننظر إلا للمشهورين .

والحقيقة أننا لم نقصد هذا المعنى أبداً ، وقد
قلت في الافتتاحية إننا : « سنحتفى بالراسخين
المتكئين ، وبالموهوبين الناشئين جنباً إلى جنب » ،
والذي يراجع الأسماء التي نشرنا لها في العدد
الماضي ، وفي هذا العدد ، سيجد الدليل على صدق هذه
الوعود .

لكننا نتلقى كل شهر ، مئات من القصائد
والقصص والمقالات ، ونقرأها بكل عناية ، وننشر منها
ما يستحق النشر ، لأننا معنيون حقاً باكتشاف
المواهب الحقيقية ، التي تضيف للمجلة ، وتهيئ
لها أسباب التجدد والغنى والاستمرار .

أما الذي لاتراء جديراً بالنشر ، فكثير ، لا يتسع
الوقت لاستقبال أصحابه وإقناعهم بالأسباب التي
منعتنا من نشره ، ولو فعلنا ذلك لضاع الوقت
المخصص لإعداد المواد ، وتهئية العدد للصدور . كما
أن هذا الشرح عبث لايجدى ، لأن الذي لم يدرك قيمة
عمله بنفسه ، لن يفهم الأسباب التي يقدمها له غيره ،
وإن يقتنع بها ، وأولى به أن يقارن بين ما يكتبه وما
ننشره ، ليعرف الفرق ، ويسعى للوصول إلى المستوى
المطلوب .

إن الجهد الذي نبذله في الارتفاع بمستوى
المجلة ، هو ذاته الجهد الذي نبذله للارتفاع
بمستوى قرائها ، وتنظيف مواهب الموهوبين
منهم ، وحثها على التفتح والظهور . ونحن
لا نشك في أن عشرات من قراء المجلة ، سينضمون
يوماً ما لأسرة تحريرها ، وستسمع أسمائهم على
صفحتها ، إلى جانب غيرهم من كبار المبدعين .

معانيات (١)

والكلام في مثل سمنى لا يكون مرتبطاً بإحكام ، بل هو أميل إلى الارتجال الذي يتهدده القفز والثثرة . وفي الشيخوخة تتحول ثورة الشباب العنيفة - وكم خجلت منها لأنها بلغت حد الحماقة والبذاعة - إلى نوع من العتاب ملؤه الود ، وعندئذ الكثير :

عن التاريخ :

كنت في الخارج فقرأت في الصحف أن وزارة الخارجية التركية قد أفرجت أخيراً عن مستنداتها السرية إلى ما قبل خمسين سنة . فرحت فرحاً شديداً ؛ لأن تاريخنا مرتبط أشد الارتباط بهذه الوثائق ، وكنت أنتظر أن ينشر هذا الخبر في الصحف بالخط العريض ، ويلقى اهتماماً من جماهير المثقفين ، إن لم يكن كلهم فعلى الأقل أساتذة التاريخ عندنا ، وما أكثر أقسام التاريخ في جامعاتنا .. سنعرف أشياء كثيرة جداً كانت مجهولة لدينا ، ومن ذلك محاولات محمد علي أن يخلص له الحكم في مصر ، ولعلنا نعرف أيضاً اقتباسه الفنون الغربية على يد القرنيسين ، وسنعرف أسرار تلك الفترة من أول اسماعيل إلى عباس الثاني آخر تلك السلالة .

ولكن لم يتحرك أحد لامن هؤلاء ولا من هؤلاء ، فاصبت بخيبة أمل كبيرة ، وشعرت أن حركتنا الثقافية في خمود . وأنا دائماً أقول لكثير من أصدقائي الشباب : كيف تكتب القصة وأنت تجهل تاريخ مصر ؟ ولا أحبك على الفراغة أو البطالة ، وإنما أريدك أن تبدأ من تاريخ الجبرتي ، وسوف

تعرف حينئذ ما هي مصر ، كيف تكتب عن فلاح وأنت لاتعرف مشكلة وضع يده على الأطيان التي يزرعها ، وكيف تحولت من حال إلى حال .

هذه مسائل جوهرية وأساسية .

والآن كيف ندرس التاريخ ؟ لاحظ أن المؤرخين يقرأون الكتب ، يقرأون مؤلفا عن مؤلف . هناك شيء اسمه التلقيب ، ولهذا يحسن في كتابة التاريخ أن تترك النهر الكبير لنحاول البحث عن الروافد الصغيرة التي تغذي هذا النهر ، مثلا الرحالة الذين جأوا إلى مصر سواء كانوا مشهورين أو غير مشهورين ، عابرين أو موظفين رسميين مثل جميع المندوبين الساميين ابتداء من ملنريكويمر وروناك ستونيز إلى برس لورين . إن تتبع مذكرات هؤلاء هو الذي يعطي كتابة التاريخ نكهة لذيذة ويجذب القارئ .

لا أشعر أن لدينا هذا التلقيب ، وأذكر هنا أن الأب « جوميه » في دير الدومنيكان بالقاهرة ، جاعني يجري مرتين ، المرة الأولى ليقول لي لقد عشنا على مستند عن جمال الدين الأفغاني ، لأن هذا الرجل سميت مشوية بغموض . وأذكر كذلك أن مسيو اندريه ريمون عميد المعهد الفرنسي بدمشق والمتخصص في تاريخ مصر الحديث ، لم يكن يذهب إلى المكتبة ، وإنما إلى المحاكم الشرعية لينقب عن عقود الزواج والوفاء وغيرها حتى يعرف حالة المجتمع المصري .. أريد أن أحس أن البحث عن تاريخنا الحديث لا يقتصر على الكتب أو النقل عن مؤلفين .

ليس صحيحاً أنه في كل عام تحل فيها ذكرى رفاة الملطواي نجد أن الكلام الذي يقال هو تكرار ممل لما سبق نشره في الأعمام الماضية ، ليس فيه جديد ولا تلقيب .. هذا ما يسميه العامة عندنا « اللت والمجن » .

إنني لم أكن قادراً أن أكتب أدباً إلا بعد اتصالي بتاريخ مصر الحديث ، لا ذهني ، بل وجداني . هذا هو ما يجب أن يتوفر لكل من يريد أن يكتب أدباً : لابد أن يكون متصلاً وثيقاً بتاريخ بلده . وكما قلت يكفي أن نقرأ من الجهرتي إلى الآن . هذه تجربة شخصية اعترف بها ، فانا لم أصدر في كتاباتي عن قراءة أدب بل عن قراءة تاريخ .

عن النقد :

من باب التلقيب أيضاً - وهذا هو القفز الذي حدثك عنه - يخيل لي - والله أعلم إن كنت صادقاً - أن النقد عندنا يمكن أن نسميه « أكل يوم بيوم » أقصد أن الكتب تصدر فنلاحقها كتابات

نقدية ، وليس هناك تنقيب ، يجب الرجوع إلى الراء قليلا ، كيف نكتفى بذكر بعض الاسماء ، ونترك آخرين أحق بالذكر ؟ ليست هناك محاولة لتدارك هذا ، إننى أتذكر الآن - وحديثى موجه إلى الشباب - أن هناك أربعة كتب - لا يذكرها أحد - تركت في نفسى أثراً عظيماً ، وبالملا كبرت هذا ، كتاب تباريح الشباب لإسماعيل مظهر ، وهو سيرة ذاتية ممتعة ، وقصة الجدة الصغيرة لحسن محمود ، وهى نموذج جميل للقصاص التى كانت تكتب في عهده ، وكتاب حسن العشماوى الذى يقص فيه رحلته من القاهرة إلى الصعيد ليختبئ من السلطة . هذه هى المرة الثانية التى هرول إلى فيها الأب جوميه ليقول لى إن كتاب العشماوى تحفة أدبية رائعة . والكتاب الرابع كتبه شاب اسمه وسيم خالد ، كان من الجماعة التى قتلت أمين عثمان ، وهو مكتوب بأسلوب ركيك ، ولكنى لم أشعر بمأساة مثل هذه : شاب سوى تضع في يده مسدساً وتحطب منه أن يقتل !

ألح على الشباب أن يقرأوا هذه الكتب وغيرها .. هناك الكثير من الاعمال المنسية التى يجب أن يعاد ذكرها ، ولأ كان النقد عندنا كما قلت لك لكل يوم بيوم .

وفي وقت من الاوقات كنت ابتسم ، لأن أغلب الكتابات النقدية أصبحت « كلشيه » مطبعة ، واجزم أن بعض المطابع كتبت « طه حسين العقاد توفيق الحكيم » في كلشيه واحد : لأن كل مقالة نقدية لابد أن تأتى فيها هذه الاسماء متتابعة . وظللتا على هذا الوضع فترة طويلة ، وهذا ليس معقولاً .

وقد تهمس لى : إنك تقول هذا الكلام لأن هؤلاء النقاد لم يذكروا أسمك في هذا الكلشيه . لا أدري هل أقول سامحك الله . أو أقول معك حق ؟ .

هناك فترات أخرى سأحدثك عنها في العدد القادم .

مرثية للتوير

■ في الوقت الذي انكشفت فيه الاعيب الطاغية ، بعد أن دمر بلاده وخرب وطننا آخر كلن ملاذه وسنده طوال حكمه ، في هذا الوقت على وجه التحديد قامت مظاهرات الطلاب في الجامعات المصرية . كان المخدوعون الآخرون قد سكتوا بعد أن انذهلتهم المفاجأة : فقد صوّرت لهم دعاية الطاغية أنه منتصر حتما ، وأنه سيروى الصحارى الواسعة بدماء أعدائه . وتفننت الأجهزة الإجرامية في ابتداع التشبيّهات والمجازات الدموية التي تكشف عن نفسية مبتكرها أكثر مما تخيف سامعيها . وحين جاءت ساعة المواجهة التي كان الطاغية يستعجلها حتى يسحق أعداءه ، انهال صرح الأكاذيب في ساعات معدودات ، وتشتتت القوة الباغية التي لم تخدم يوما قضية شريفة . وبدأت الحلقات تتراكم في سلسلة التنازلات : انسحب ؟ امهلوني ثلاثة اسابيع ... ساقبل المدة إن شئتم ... سانسحب في يومين . الكويت ؟ من قال إنها المحافظة رقم ١٩ ، أو « الكاظمية » ؟ من قال أن لنا فيها حقوقا تاريخية ؟ ساتركها لأهلها ، وأعترف باستقلالها ، واسحب ادعائاتي بشأنها . فلسطين ؟ لم أعد أريد « ربطا » بينها وبين قضيتي في الخليج ، وهانذا أمحو اسمها محوا تاما من مبادرتي . وأعلن بملء الفم أنني لم أستخدم هذا الاسم الشريف من قبل إلا لكي أزيد عدد الهلفتين في شوارع العواصم العربية . أما الآن ، فعل الفلسطينيون أن يتولوا قضيتهم بأنفسهم !

نحن في الطرف المضاد ... هذه خلاصة الكارثة العقلية التي وقع فيها النافسون والمضرمون معا . ولما كانت النزاعات والخلافات والصراعات تنبع كلها من العقل ، فقد أسسست بالفزع والجزع على مستقبل هذه الأجيال إذا كانت فيها فتات غير قليلة تستخدم عقلها ، أو تعمل استخدامه ، على هذا النحو الفج .

العالم كله أدرك أن الواقع أقعد من أن يُخنزل إلى تلك الثنائيات العتيقة ، ونحن لم ندرك بعد .

العالم كله ، منذ الربيع الأول من هذا القرن ، يعلم أن الفاشية أبشع النظم البشرية قاطبة ، وإن أي عداء آخر ينبغي أن يهتل مكانه بعد دعائنا للفاشية وليس قبله ، بينما البعض من أجيالنا الجديدة التي تتأثر بأجيال مضطربة متجنبة ، تكاد تنسى فاشية نظام صدام نسيانا تماما ، وتقبل ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، أن تكف معه في خندق واحد .

العالم كله يعلم أن أسلوب التدخل العسكري المباشر للدول الكبرى قد بقا عليه الزمن ، وأن هذه الدول قد ابتدعت أساليب أخرى أشد خفاء وأقل كلفة لفرض نفوذها على ما تشاء من الجبائق ... ويعلم أن أسلوب التدخل العسكري المباشر الذي لم يطبق في بلدان حتى في السوقت الذي كانت فيه حدة الصراع بين المعسكرين الایدیولوجیین علی أشدها ، لم يعد له الآن أي معنى بعد أن ساد العلاقات الدولية نظام يذيب أخطار جميع الخلافات ... أما نحن ، فإمازنا تفكر بالعقلية التآمرية الاستعمارية الامبريالية الكوبردادورية ... إلى آخر هذا

كان التنازل قاسيا على المخدوعين ، على مئات الآلاف من المواطنين العرب السذج الذين تحلقوا بأمل كاذب ، فتصوروا أن الطاغية سيوجد العرب ، ويواجه أعداءهم بالسيف ، ويستعيد لهم حقوقهم المسلوقة ، ثم تبين لهم أن البطل دجال تاريخي عظيم ، يلحق وعده عند أول بداية خطيرة ، ويتخلى عن أشرف القضايا لكن ينجو بجلده - وكم كلفنا هذا « الجلد » المدنس من تضحيات !

سمعت المخدوعون في عمان والرباط وتونس والمخطوم وصنعاء ، ويدات الخديعة تتكشف لهم ، وأضيفت صدمة أخرى إلى تلك السلسلة الطويلة من الصدمات التي يعانيتها العقل العربي حين ينحرف بانديفاع غير مصبوب وراء الطغاة متوهما أن خلاصه في أيديهم ، فإذا بهم يتخلون عنه ، ويمرقون كرامته في الوحل ، ويكتفون - بعد فوات الأوان - عن سمات ما كان ينبغي أن تؤهلهم حتى لقيادة قطع من المازح .

وسط هذه الفضيحة الشاملة ، وبعد أن كشفها أشد الناس تحمسا للطاغية في كافة أرجاء العالم العربي ، بدأت جماعات غير قليلة في الجامعات المصرية تتحرك تأييدا للوهم الذي انقشع . والصنم الذي حطم نفسه ببنيه . ووجدت نفس أفكر مليا في هذا الذي يحدث : هؤلاء الشبان المثاليون ، الذين سيظهر منهم قادة بلدنهم في المستقبل ، يتحركون أنفسمهم فريسة لأبشع السوان التخليل ، دون أن يفكر أحد منهم في حقيقة ما يفعل .

كان ما ألقى حقا هو أن أعدادا غير قليلة من شبابتنا ، ومجموعات لا يستهان بها من تلك القيادات التي يتأثر بها هؤلاء الشبان ، قد ألغت عقولها أو استخدمتها بطريقة آلية عقيمة : فحيثما يكون الأمر يكمن ، ينبغي أن تكون

المصطلح العظيم الذي تخلق عنه مبتدعه منذ وقت ليس بالقصير .

فإن المرء لا يملك إلا أن يتشامم ، ويشعر بأن العالم العربي عاجز عن أن يتعلم الدرس ، حتى لو كان هذا الدرس كارثة .

العالم كله يدرك أن إسرائيل من مخلوقات الحرب الباردة ، وأن ذوبان ثلوج هذه الحرب الباردة لا يند أن ينعكس سلباً على هذا الكيان ، ولا بد أن يقضى على الكثير من الأسباب التي جعلت من إسرائيل طفل الغرب للدال ... أما نحن فنصوّر أن خلاصنا من إسرائيل لن يتم إلا بالخطب البلاغية التي تهدد بحرق نصفها ، أو بالمفرقات الاستعمارية التي نزلت عليها برداً وسلاماً ، لقاء ما نالته عليها من مكافآت سخيفة .

العالم كله يحسب ، ويدقق ، ويشد خيوط العقل حتى نهايتها ، ونحن نستسلم لبلانفعال المؤقت ، ولا نرى إلا النتائج القريبة المباشرة ، ونعجز عن رؤية أي شيء يبعد عن أطراف أنوفنا ، ونهمل « للنصر » الوقتي والوهمي ، عاجزين عن استشعار الهزائم التي تنتظوننا من جراء اندفاعنا وضيق الفتنة .

لقد نالتنا من أحداث أغسطس الماضي كوارث لاحد لها في مواردها وأموالها وأرواح ابنائنا . ولكن الكوارث التي حلت بالعقل الفذح ، لأن الفلاسفة المادية سمرعان ما تعوض ، أما القصور العقل فيظل معنأ أمداً طويلاً ، وإذا كان نصف العالم العربي قد فقد القدرة على الرؤية السليمة ، وإذا كان أصحاب قضيتنا الكبرى قد وقفوا حتى اللحظة الأخيرة يهللون ويكبرون لن الحق بقضيتهم الفذح الإضرار ، وإذا كان العدو الوحيد الذي يقدم إلينا عن هذه الرؤية القاصرة هو أنهم أناس يأسون محبطين ،

إن عقول الأجيال الجديدة التي ولقت تصفق للطاغية وترى فيه أملاً لغروية وبطلا للوحدة المنشودة ، لابد أن تفرز لنا في المستقبل « صداميين » لا حصر لهم ، وذلك لسببين جوهرين : أولهما أنها أثبتت قصورها حين استسلمت لكل ما يحشو أدمغتها به جهاز دعاية الفج ، الذي ظل يكذب حتى النهاية ، ومازال يتصدع عن « النصر » إلى اليوم ، ولتفهيم أنها لا تشفع كرامة الإنسان وحرياته وحقوقه ضمن أولوياتها المفضلة ، بل تعطى مكان الصدارة للشعارات الفضفاضة الجوفاء ، والمقالب المصطنعة المتخلفة عن إيديولوجيات غيرت الآن جلدتها ، إن لم تقل إنها غيرت قلبها ، ولوحديثها عما لحق بالإنسان العراقي ، في عهد الطاغية ، من تشويه نفس وديش لا دواء له ، ولوحديثها عما حل بشعب الكويت على يد الطاغية وزبائنه من كوارث جعلت العربي يحتضن الأمريكي لأنه خلّصه من أخيه العربي - لثلاث لك كلاما كثيرا ، يبدأ عادةً بعبارة : « أيا كان رأينا في احتلال الكويت فإننا » أو « أيا كان رأينا في صدام حسين فإنا ... »

والحسبة كلها تكمن في « أيا كان » هذه . فإذا بلغ بنا الاستخفاف بإشبع الممارسات خدًا يجعلنا نتعجل استبعادها والموافق عليها من الكرام ، وإذا عجزنا عن إدراك أن القضية بأسرها إنما تكمن في هذا الذي نخفف

أنه كشف ، بأفعاله الجنونية ، عما كان مستورا ، وعما كنا
نحرص على إخفائه حتى لا نفقضح ؟

لا أدري ، ولكن كل ما أعلمه هو أن « مائة عام من
التنوير » لم تستطع بعد أن تغير الجوهر الحقيقي لمقول
كثيرة ، وما زال الطريق أمامنا طويلا ، بل ربما كان علينا
أن نبدأ الطريق مرة أخرى من خطواته الأولى ...

من وقعه على نفوسنا حين نجعله مسبوqa بكل هذا القدر من
عدم الاكتراث ، الذي تعبر عنه كلمة « أيا كان » - فقل على
وعينا السلام !

هل كان الطاغية هو الذي دمر عقولنا إلى هذا الحد ،
مطلما دمر أوطاننا وبيوتنا وخرب مرافقنا ودمع بمشآت
الآلاف من شبابنا إلى الهلاك بلا معنى ، وبلا قضية ، أم
أن الدمار كان في العقل من قبل ، وكل ما فعله الطاغية هو

طراز الروكوكو

■ الروكوكو اتجاه فني شاع في أوروبا خلال الفترة من حوالي ١٧٣٠ إلى حوالي ١٧٨٠، يتميز بالزخارف ذات الخطوط اللولبية المنحنية والمحاكية لأشكال القواقع أو الموجية بأشكال الكهوف والمفصلات خاصة في إنجاز الأثاث والزخرفة المنزلية الداخلية . وهو فن أرستقراطي فيه إفراط في الشغف بالإناقة أسلوبا وموضوعا . ويرحيل لويس الرابع عشر انتقال طراز الباروك الأرستقراطي إلى مرحلته الأخيرة وهي الروكوكو بعد أن لم تعد رعاية الفنون احتكراً للنبلات بل امتدت إلى مجتمع باريس الراقي الذي يضم الطبقة البورجوازية العليا وأرستقراطية المدن ، والذي غدا هو المختبى رعاية الفنون

تعديلا أو تنوعا لطراز الباروك وليس طرازاً مضادا له . وبعبارة أخرى هو طراز باروكي انتقل إلى داخل الدور والقصور ، يلائم البيوت الأنيقة التي أنشئت في المدن أكثر مما يلائم أبهاء القصور وإن استخدم في كليهما . وهكذا استحدث طراز الروكوكو لتزخرف به الدور من الداخل ولا سيما الردهات الصغيرة التي تعد للتلقي الأصداقاء

ويبدو أن كلمة روكوكو rococo توحيها جناس مع كلمة باروكو barocco قد اشتقت من كلمة rocaille بمعنى الصخور وكلمة coquille بمعنى القوقعة أو الصدفة ، إذ كانت الصخور المحاريث الشكل والقواقع والأصداف تُستخدم على نطاق واسع كصمغ زخرفية في الطراز الباروكي الشائع ، حتى ليتمكن اعتبار طراز الروكوكو

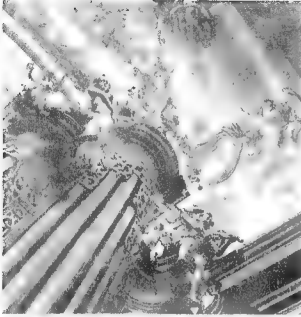
قبيناً ، وهو القصر الذى شيده المهندس لوكاس فون هيلدبراندت Hildebrandt ، حيث نلاحظ على الفور الذوق الزخرفى ينطلق ينبثقاً من الأبواب ليتشكل بسفاه شديد على السطح الخارجى للواجهة ، كما نجد التفاصيل التى اهتمت بها المهندسون الفرنسيون داخل المبنى قد انتقلت على يد هذا المهندس إلى الواجهة المطلّة على الحديقة ، ضارباً عرض الحائط بالوصلة الماثورة عن بالاديو ، فعلى كلا جانبيه نوافذ الطابق الثانى تشهد بعض الأعمدة المتصلة المركبة المفرطة لى الزخارف ، كما نرى فوق البوابة بعض تماثيل الكارياتيد الحرية متجمعة وكأنها تجسد تشكلات الباليه . وباستثناء هذه العناصر اخفت الطرز المعمارية الماثورة تماماً ، فتلاشى اتساق زوايا واجهة المعبد المثلة وتبهتت أطر النوافذ الأكاديمية الطراز ليحل محلها نموذج متدفق فوار من المنحنيات المنحرجة والإيقاعات المكسورة عن عمد . وهكذا يشدنا النزوع نحو تشكيل المستوى السطح بالمنحنيات لإتاحة الفرصة لتلاعب النور والظل تلاعباً يتغير بتغير أوقات النهار بحيث تبدو الواجهة لى حركة مستمرة ، فعندما تنتقل العين القيا من جانب إلى آخر تتعاقب الأشكال المعقدة والمحدبة في إيقاع مرهف أسر .

ولقد خلّفت حركة تزواج الفنون التى نشأت لمناهضة حركة الإصلاح الدينى لطبعاً وجدانياً دينياً لدى النظارة ، يتجلّى خيراً ما يتجلى فى كنيسة دير ملك Melk فى جنوب النمسا . فنرى داخل الكنيسة الريفيف الألوان والذى صممه مهندس مناظر مسرحية من فيينا ، أعمدة رخامية حمراء تتحوّل لإسلى ، بينما تتضاضف مسائر التفاصيل الزخرفية لتكيد هذا الإساس بالحركة حتى تبلغ الذروة عند « طليّة » قاعة المنشدنين ثم ترتيل (لوحه ١) ، حيث تمتزج ألوان الأورغن مع ترتيل

يتبادلون فيها أطراف الحديث . وقد شمل طراز الروكوكو كافة الفنون الكبرى major arts كالنحت والتصوير والعمارة الى جانب الفنون الزخرفية . decorative التى غطت كلّ ما فى الداخل ، من المنتجات الرشيقة لقوائم المفاضد إلى اللقائف الزخرفية والطيّات الملزونية المذهبة التى تجمل السقوف والجدران . وهى حين كان طراز الباروك مهيباً غامراً ساحقاً كان طراز الروكوكو جذاباً رقيقاً مرهفاً . وهكذا حلت الرقة محل الضموخ والضمخامة ، وحلت الأناقة محل الجلال والمغامة ، وحلّ لطف دجبات الألوان الطباشيرية محل تبه الذهب والأجوان .

وقد ألف رامو Rameau وجلوك Gluck وموتسارت Mozart الأوبرات خلال القرن الثامن عشر لعرضها فى دور الأوبرا العامة حيث تلامس مثلكب الأستقراطيين مثلكب البيرجوازيين ، كما انتقلت الفنون من قاعات القصور الرخامية إلى الصالونات الأنيقة حيث عدت الرقة والجاذبية والرشاقة قيمةً جماليةً تبرز العظمة والإبهار . كذلك أطلق هذا المصطلح فى الفترة بين ١٧٢٠ و ١٧٧٠ على الشعر الألمانى الذى واكب طراز الروكوكو من حيث الزخارف اللغظية المسرفة والإغراق فى التمتع .

ومن بين أشهر المباني ذات طراز الروكوكو واجهة قصر البلبديير Belvedere الصيفى المطلّة على المدينة فى



تفاصيل الزخارف المحيطة
بالويفر كنيسة ملك ألمانيا

قومية محلية أكثر منها عالمية . وبالمثل فإن وله عصر النهضة بالجمال انتهى به المطاف إلى طراز الروكوكو الذي بلغ الغاية رقة ولطفا وعذوبة .

ولقد كان للفكامة الذكية وروح الدعاية أثرهما في فن القرن الثامن عشر الذي لم يُلقَ بالألا لاعتراض الكنيسة أو الدولة . وطراز الروكوكو وإن لم يكن طرازاً بمعنى الكلمة - كما ذهب البعض - فهو لا شك تقيض لطراز سابقة . فإِن نظرة هذا الفن إلى الورا نحو طرز أخرى سبق بها القرن السابع عشر وحمل لواهما رجال مثل البابا أوربان الثامن ومثل الملك الشمس لويس الرابع عشر كانت نظرة إلى كل ما يبدو على فخامة وجلال وروعة ، بينما هو في حقيقته أجوف لا غناء فيه . ويؤيد هذا الرأي ما جاء على لسان ماثيو بريور Prior بعد أن طاف بقصر فرساي

المخشدين المتواردين محلقة لأعلى بين منحوتات الملائكة وولدان الحب المشبكة من الخشب والجائمة بلا استقرار فوق سحب مغمورة حتى تصل إلى نقطة تفضل معها العين في المنظور الجوي للسقف .

ويمكن القول إن طراز « الروكوكو » كان آخر طراز أوربي التزم بالأسس الجمالية المتعارف عليها كُتِبَ له الشمول والانتشار في العالم المتحضر ، ومرة ذلك إلى أن زمام الأمر كان في يد آخر طبقة أرستقراطية لها صفة اجتماعية دولية تملك بها أن تكون راعية للفنون . وإذا نحن بعد قيام الثورة الفرنسية . وحروب نابليون نرى القوميات الإقليمية قد غدت لها شوكة قوية ظهر أثرها في الفنون التي أصبحت هي الأخرى تصل دلالة قومية تربو على دلالتها العالمية ، اعنى أن موضوعات الفن أصبحت

فأحس بأن الملك قد غلبه حقه الذى تجلى فى لمساته الجوفاء حين شيد هذا المقر : « فإذا كل سقف لا يكاد يخلو من صورة له ، الأمر الباعث على السخرية ، حتى إنه لو عزّ له أن يصبق غلوى عنقه يمتد أو يسدّ ليبصق ، لم يجد إلا صورته أو صورة الشمس التى تليه منزلة » . وما لبثت فرنسا مع بداية القرن الثامن عشر أن تخففت وهوت شيئاً من روعة الفن الباروكى إسرافاً وشططاً ، بعد أن أوشك هذا الإسراف بذاك الشطط أن يهبط بالدولة إلى مهاوى الإفلاس ، هذا الى ما لحق ذلك من إفساح الطريق أمام العقلانية . أما إنجلترا فلم تطالعنا بتصوير قومي من طراز الباروك أو الروكوكو ، بل تلتقت هذين الطرازين عن مصورين أوروبيين من غير أرضهما ، ولم نجد إيطاليا وهى البهجة التى نشأ فيها طراز الباروك تُعسج صدرها خلال تلك الحقبة لترعى كبار مصوريها الزخرفيين مثل الفنان تيبوللو الذى لم يحط بالرعاية الجدير بها فى موطنه فى حين حظى بها فى دول أوروبية أخرى ، وهو ما لم تقطعه ألمانيا وإسبانيا ، فلقد رعت كلتاهما فنانيهما برعاية سائفة .

وما هو جدير بالملاحظة أن هذا القرن كان الميل فيه الى التخلف من إسباغ الروعة والجلال على التصوير الزخرفى والى الانشغال بموضوعات الحب ، مفضلاً إياها على ما هو خاص بتمجيد الحكام ومن إليهم ، كذلك نرى الملوك هم الآخرون قد بدأوا يتطلعون شيئاً فشيئاً من استخدام الرموز التى تشير الى أمجادهم ومآثرهم ، فإذا نحن نرى فردريك الأكبر فى بروسيا وكاترين العظمى فى روسيا يسيران روح العصر بما يُؤتاه من فكرٍ نيرٍ هداهما الى التثقف شيئاً من روح الاستبداد .

وعلى الرغم من أن لويس الخامس عشر قد صور وهو طفل فى وضعة تحكى ما كان لأسلافه من عنجية وتبال يضيفهما عليهم زيم المعين . فإنه حين شبّ هداه فكره إلى

مجاراة العصر فنزل شيئاً عما كان لأسلافه من استبداد مطلق وغطرسة . وهكذا استطاعت النزعة العقلانية أن تنزع أشربة الباروك من سواربها ، وأصبح من يساندون هذا الفن الباروكى بمنزل عن مجربات العصر . ومن هنا تعذر على الفن الباروكى بأبهته ومهابته أن يدخل السعادة على قلوب الناس مهما كانت سطوة إبهاره ، بقدر ما كان يصعدهم فن الروكوكو بما يعرضه من موضوعات بسيطة تتلق ومشاغره ومبهرلهم . لقد كان القرن الثامن عشر معنياً بالإنسان إنسانياً ، غير ملتفت إلى أى جنس هو أو إلى أية بيئة كان ، فكان الناس فى نظر هذا القرن مساوية لا يفرق بينهم جنس أو وطن ، ومن هنا كانت لفيلسوف هذا القرن منتسكياً كلمت الماثوية : « أنا إنسان قبل أن أكون فرنسياً je suis homme avant etre Francais » . وفى هذه السنوات حظى الفن بحرية لا تعدها حرية إذ خلص من أسر تسخيريه لأهواء الحاكم المستبد تاركاً لنفسه العنان يصور الأحداث التاريخية وفق خياله هو لا وفق مزاج الحكام ، مطرحاً تلك التصاوير التى كانت تعرض درساً تعليمية فى الأخلاق . على أن هذه الحرية لم تمكث طويلاً لا سيما فى فرنسا ، وتلمس هذا جلياً فى لوحة الفنان الفرنسى شارل كويل Charles Coypol التّم عنونها « ربة التصوير تطرد ثالياً ربة الخراف » ، كان قد رسمها عام ١٧٢٢ فجات مفعمة بالحيوية ولا تميز فيها شأنها شأن كتاباته قبل أن يتقلد منصب مدير الأكاديمية الملكية ويفقد المصور الأول الملك . فنرى ربة التاريخ جاهدة أن تجمع هى وصويحاتها المخطوطات المكسدة على حين تطردها ربة التصوير من الرسم دون مراعاة للزمالة . ولم يكتف كويل بذلك بل أقرّ بما للفن من رسالة اجتماعية وأن من حق كل فرد أن يدل فيه برأيه بعد أن كان مقصوراً على متذوقى الفنون وحدهم ، فالفنون



رؤاه الخاصة للعالم القديم بعد أن أضاف إليه الكثير من إملاء خياله ، وبعد أن تأثر بأعمال المصور فيروينزي ويتصاوير مناظر فن الأوبرا .

وفي لوحة حفل الموسيقى ، تشهد أفراداً متجمعين في شرفة لتلقى درس الموسيقى عصر أحد الأيام الضوالم ، ونرى آلة التشيللو وقد نصبت جانباً ، بينما لا تزال الكراسة الموسيقية مفرودة معدة للعزف ، وعلى حين تستند السيدة التي فرغت من درسها بمرافقها على آلة الجيتار ، يضبط مدرس الموسيقى آلة الثيوربو قبل أن يبدأ العزف . وتسيطر على المجموعة كلها حالة ترقب رهيفة شفاقة ، وقد

الجميلة حق للناس جميعاً من أصحاب الحس الرفيع . ومن هنا بات من المسلّم به رحيل أسلوب الباروك الفخم الجليل إلى غير رجعة ، فالآن يجب أن يكون في متناول جمهور الناس المريض لا أن يكون مقصوراً على فئة محدودة . ولقد شجع هذا التجرد الفنانين مثل بوشيه وغيره على ألا يلتزموا بحرفية الأساطير الكلاسيكية ، كما غدا تناول الموضوعات الإغريقية والرومانية هو الذريعة التي يتلمسها الفنانون لتصوير الشخص عارية .

وفي البندقية حيث كانت نمة تقاليد راسخة للتصوير الفطري غير المكتسب بالدراسة أمكن لتييبولو أن يقدم



بريشيه : ليدرا وطارن الجيج (جوييتز)

المثل الأعلى لاصطناع الإغراء الأنثوي ، ولم يعد الحب هو
العاطفة العنيفة الماثورة عن روينز ، بل بات الحب هو
الغزل الرفيع ، وحلّت أشكال الصبانيا التحيلات محل إناث
روينز ذوات البضاضة .

وخلف بريشيه تلميذه فراجونار Fragonard عميداً
لطارن الروكوكو الفرنسي ، وتكشف لوحة الأوجر حسة
التي رسمها لأحد المعجبين بفنّه من الطبقة
الاستقرارية ومن الاهتمام المتزايد لهذه الطبقة اللاهثة
دوماً وراء اللقطة . وكان لإحساس المصور الرفيف بالألوان
وقدرته المذهلة على الرسم والتصوير، الفضل الأكبر في
إنقاذ لوحته من خطر الإفراط في التائق الهابط إلى وحدة
الابتذال .

وتكاد أعمال المثل كلوديون تحرك فينا نفس الشعور ،
بعد أن جعلت قدرته على التجسيم السريع للصالحات من
الطين المحروق بسيطاً مناسباً لتسجيل اللحظات العابرة
للرغبات الباكفوسية ، وجاءت أشكال أشد صراحة في
الإثارة الجنسية عن أشكال اللوحات المصورة في عصره
(لوحة ٢) .

كان مدرس الموسيقى خلال القرن الثامن عشر شخصية
مؤثرة في حياة الناس وكلنا يذكر أن بازيل في رواية حلاق
أشبيلية ليومارشيه كان خير عون للسيدات الشابات على
توطيد علاقاتهن الفرامية ، مراعيًا مشاعرهن على الدوام ،
يواسيهن بالموسيقى الشجية مثل نواح البلابل، وعندما
تمضى الأمور على غير ما يشتهن .

كانت المناظر الضبابية الباعثة على التراخي ذات أهمية
كبيرة في التعبير عن مزاج فانتو المهر الفامض . وكما يدور
في الروايات التي تصف حياة الريف والرعاة وقتذاك .
حيث تجول السيدات الأنثيات في رلفة عشاقهن الذين
لا يفلتون منهن أنافقة في أوقات فراغهن خلال حدائق موروقة
مزهرة في محاكاة خيالية لحياة رعاة أركاديا في اليونان
القديمة ، كان فانتو يتناول مثل هذه المشاهد بحساسية
شديدة واللوان كاللوان الجواهر القأ ورهافة ، فروقها
الدقيقة التي لا تكاد تدرك، مهّدت الطريق لتطور أسلوب
الروكوكو .

أما بريشيه Bouchet المصور الأشير عند مدام ده
بومبادور فكان أوفر مرحا من فانتو ، ويتجلى في (لوحة ٢)

هَيْتُ لِكَ

أَتَدْفَأُ فِي ذَاتِي
أَسْمَعُ قَعْقَعَةً ، وَأَزِيدُ رِيَّاحَ مَحْمُومَةٍ
أَدْرِكُ أَنَّ عِظَامِي عَرِيَّةٌ مَنَى
جِلْدِي يَسْقُطُ مَسْمُومًا
لَحْمِي يَتَنَاثَرُ مِنْ حَوْلِي
يَتَخَطَّفُهُ طَيْرٌ جَارِحٌ
وَعَيْرٌ تُنْشِبُ فِي مَخَالِبِهَا
وَالْقَعَّةُ تَنْهَشُ أَحْشَاءِي
اللَّيْلُ الْمُنْهَمِرُ السَّاقِطُ
عَيْنَا بَوْمَةٍ ..
وَأَنَا مَقْرُورٌ

انتظر براقاً لا يأتى
وتأوب ضليلاً تازح
وصهيل حصان يركض فى أوردتى
يلسعنى الوقت ،
ويخذلنى قلب مذعور
فى موقف بئى وشكائى
أسندُ جبهتى المهمومة
أتوارى خشية مرأتى
تتناكل ذاتى فى ذاتى

أحكمتُ نوافذ كانت مُشرعة فى وجه الريح
غلقْتُ الأبواب ،
وأرخبْتُ ستائر ،
مسحتُ الجدرانَ
وأشعلتُ النيران
وقذفتُ بنفسى فى اللهب الجامع
وهتفتُ لنفسى : هُتُّ لكِ
الآنَ أمنتُ .. ،
الآنَ تدفأتُ
فليعصف موج البحر المتلاطم

ولتطلق كلُّ الأحزان قذائفها النجبية
ولتفُوِّ الرِّيحُ ،
وتنهزم الأشجارُ ،
ويجمدُ في النهر التَّيارُ
وتنهدم الدنيا ..
ما عاد يهَمُّ !
ما دمتُ حبيس القلعةِ ، والاسوار
أتدفُّ في ذاتي !

عَبثاً تَنْشُدُ ما ليس يُنَالُ
والزمنُ المعطوبُ .. سؤَالُ
يبحثُ عن معنى ..
ننقادُفه ..
يتقادُفُنا ..
نصمَلُ أو يحملنا ..
طللاً مسكوباً فوق رمال

وحرابُ الرعب تُطارِدنا
 تَتَقَبُّ ذَاكِرَةً ،
 تاريخاً ، سَاماً تَلَقَّ ،
 تُمَعِنُ فِينَا فَتُنْكَأُ وَمُصَالَةً وَلِجَاجٍ جِدَالٍ .
 نَتَحَسَّسُ فِي الْجَنِينِ نَصَالاً فَوْقَ نَصَالٍ
 نَتَسَاءَلُ ..
 هَلْ هُوَ هَذَا الزَّمَنُ الْمَزْعُومُ لَنَا ؟
 نَلْعَنُهُ ؟ أَمْ نَبْكِيهِ ؟
 الْعَمْرُ يَصْبُ بِنَا فِي التَّيَةِ
 يَجْرُقُنَا مَدُّ التَّيَارِ
 وَتَحْرِقُنَا لَغَةُ الْأَشْعَارِ
 وَنَحْنُ نَحَاوِلُ مُلْكَاً
 نَسَاقَطُ هَلْكَى
 تَتَمَوُّ فِينَا شَجَرَاتُ الْحَتِّظَلِ وَالْمُصْبَارِ
 تُثْمَرُ سَفَاحِينَ ، وَمَاجُورِينَ ، وَمُنْخَوِبِينَ مِنَ الْإَعْيَامِ
 وَجَالاً أَشْبَاهَ رِجَالٍ
 يَشْطُرُنَا هُمْ كَوْنِي ، وَغَدُ مُحْتَالٍ
 يَدْفَعُنَا وَجْهَ مَشْيُوبَةٍ
 - لَهْزٍ أَوْ صَعْلُوكٍ أَوْ دَاعِيَةٍ أَوْ زَنْدِيقٍ -
 يُدْخِلُنَا مَسْرَحَ مَأْسَاةٍ إَغْرِيقِيَّةٍ

نتلبس في النملِ شخصاً ، ومشاهد رعبٍ مُختلّة
وفضاضة تسكنه الغريبان
يصبر قرنٌ قرناً
يطحنُ حزنٌ حزناً
يفتك كلُّ آخرٍ بأخيه ، ويعلن أن الحق غريب ، لا يعرفُ أهله
لا تدري مَنْ في قلبك الشيطانِ وَمَنْ في حزب الرحمن .
وأيُّ الناس يُحكّم عقله
فالساحة هذِي ومضلّة !
والموت مسافةٌ بؤحٍ ومساحةٌ جرحٍ وفجأةٌ رحلة
جُزئت تتباعد في تَبج الطوفانِ وتغرق في موجِ الأحزانِ
وترفعُ شاهدٌ مقبٍ ومذلة !
يامنْ يُغريه الوقت وتدفعه الساعة ،
يتلصصُ حوله
كَي ينأى عن زمنٍ هالك
أو طعنة لص فاتك
وأيُّ زمنِ التَّقطِ وجاء زمانُ القحطِ ،
وصار القرصانُ مظلة
عيناً .. تندفأ في ذاتك
أو تنجو يوماً بحياتك !

الحداثة - أمس واليوم وغدا

النص التالي مقدمة كتب مارشال بيرمان Marshall Berman ، وهو يكاد يكون أهم الكتب التي صدرت عن الحداثة ، بالإنجليزية ، منذ ظهوره في مفتاح الممانينيات (صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٨٧ تحديدا) . وعنوان الكتاب مأخوذ من عبارة شهيرة لكلل ماركس ، وينطوي على تعريف ضمني لتجربة الحداثة ، بوصفها تجربة خفلة لكل ما هو ثابت . وإهم ما يميز هذا النص أنه يؤكد - أولا - أن الحداثة تفقد قيمتها لو فقدت صلتها بالحياة والواقع ، ويحرص - ثانيا - على تأكيد الطابع الراديكالي والحيوية الجدلية للحداثة ، بالمعنى الذي يجعل من ماركس أحد أهم روادها ومؤسسيها . ويلج - ثالثا - على إبراز الدلالة الموجبة لحداثة القرن التاسع عشر بوصفها المنبع الأول الذي يجب أن تتولد عنه المعاني الإيجابية المضمنة في كل حداثة ، وتصحح مسارها . ويبرز - رابعا - موقفا سلبيا من ما آلت إليه نزعات الحداثة في القرن العشرين ، خصوصا ما وصلت إليه من إيديولوجيا عاجزة ، تميل إلى إشكال « ما بعد الحداثة » ، وصياغاتها ، في السبعينيات . ومنها صياغة إيهاب حسن النقد المسمى الأمريكي الذي يعد من أهم منظري « ما بعد الحداثة » الأمريكية . وإذا كان هذا النص يسترجع التقاليد الإيجابية لحداثة القرن التاسع عشر ، وفيها الجدلية ، وعلاقتها بالواقع ، وحلمها بالاستقلال ، في مواجهة ما بعد حداثة السبعينيات الأمريكية التي ما زالت أصدائها تتربد عاقبة ، فإنه يفعل ذلك على أمل إبقاء قوة الدفع الخلاقة في الحداثة ، ومن منظور يسقط الماضي الموجب للحداثة على مستقبلها ، تجاوزا لحاضرها الأمريكي الذي يرفضه صاحب النص الأمريكي (المترجم) .

حوّل المعرفة العلمية إلى تكنولوجيا ، والذي خلق مناخات إنسانية جديدة وبهرّ القديمة ، وسارع بكل إيقاع الحياة ، ووأد أشكالاً جديدة من القوة المشتركة وصراع الطبقات ؛ الانفجارات السكانية الهائلة التي فصلت ملايين الناس عن ما اعتاده أسلافهم ، ودفعتهم دفعا إلى أشكال جديدة من الحياة في العالم كله ؛ الفوضى المني السريع والعنيف في الأغلب ؛ أنظمة الاتصال الجماهيري النشطة في تطورها ، التي تشمل وتجمع مابين المجتمعات المتباعدة والبشر ؛ الدول القومية القوية المتزايدة التي تتبنى وتعمل بطريقة بيروقراطية ، وتسعى دائما إلى بسط نفوذها ؛ الحركات الاجتماعية الضخمة للبشر الذين يقومون بتحدى ما يحكمهم سياسيا واقتصاديا ، ويكبحون ليحصلوا على بعض ما يسيطرون به على حياتهم ؛ وأخيرا ، توجيه كل هؤلاء البشر والمؤسسات ، في موازاة اتساع لا يتقطع لسوق على رسائل يتقلب تقلبات حادة . والعمليات الاجتماعية التي تؤدى إلى هذا المعترك ، وتبقى عليه في حالة من الصيرورة الدائمة ، في القرن العشرين ، ما أصبح يطلق عليه اسم « التحديث » Modernization . هذه العمليات التاريخية للعالم تدعم مجموعة متنوعة هائلة من الرؤى والأفكار التي تهدف إلى أن تجعل من الرجال والنساء موضوعات منفصلة بالتحديث وذوات فاعلة له على السواء ، وتمتص القوة على تغيير العالم الذي يفترقهم ، ويشقوا طريقهم خلال هذا المعترك ويجهلوا منه معتركهم الخاص . وخلال القرن الماضي ، أضحت هذه الرؤى والقيم تجتمع على نحو مرين ، تحت اسم « نزعة الحداثة » Modernism وهذا الكتاب دراسة في جدليات التحديث ونزعة الحداثة .

هناك طراز من تجربة حيوية يشترك فيها رجال ونساء عبر العالم كله ، اليوم ، هي تجربة الذات والآخرين ، تجربة إمكانات الحياة ومخاطرها . سأتسمى هذه التجربة « حداثة » Modernity ، فمعنى أن تكون محدثين هو أن نجد أنفسنا في مناخ يهدنا بالمغامرة والقوة والبهجة والنماء وتغيير أنفسنا والعالم . وفي الوقت نفسه ، يهددنا بتدمير كل ما لدينا ، كل ما نعرفه ، كل ما نحن عليه . إن المناخات الحديثة تختصر كل الحدود الجغرافية والعرقية ، حدود الطبقة والقومية ، حدود الدين والإيديولوجيا . بهذا المعنى ، يمكن أن تأتي الحداثة لتجمع البشرية كلها في وحدة . ولكن هذه الوحدة وحدة إشكالية ، هي وحدة اللاوحدة ، لأنها تضعنا في معترك من التفكير الدائم والتجدد ، من الصراع والتفصاد ، من الفوضى والمناة ، فإن تكون حديثا هو أن تكون جزءا من عالم « كل ما هو صلب [فيه] يذوب في الهواء » ، كما قال ماركس .

والبشر الذين يجدون أنفسهم وسط هذا المعترك عرضة لأن يشعروا أنهم الأوائل ، ورهب الوحيدون ، الذين يمشون خلال هذا المعترك . هذا الشعور يكد أساطير متعددة للحيث إلى فردوس مفقود لما قبل الحداثة . والحق أن عدد هائل متزايد من البشر يعانى ذلك منذ ما يقرب من خمسة قرون . ورغم أنه من المحتمل أن يكون أغلب هؤلاء البشر قد عاينوا الحداثة ، بوصفها تهديدا جذريا لكل تاريخهم وتقاليدهم ، فإن الحداثة قد طوّرت تاريخا غصبا وتقاليد ثرية خاصة بها ، في مجرى خمسة قرون . وأنا أريد أن أستكشف هذه التقاليد وأخطط لها ، وأن أفهم الطرائق التي يمكن بها لهذه التقاليد أن تترى حداثتنا وتقويها ، والطرائق التي يمكن بها أن تشهّر أو تقلق إحساسنا بالحداثة وما يمكن أن تكون عليه .

لقد تغذى معترك الحياة الحديثة من مصادر متعددة : الاكتشافات العلمية في العلوم الطبيعية التي غيّرت صورتنا عن العالم ومكاننا فيه ؛ تصنيع الانتاج الذي

حيويتها ، وزيئها ، وعقلها ، وتلق قدرتها على تنظيم حياة البشر ومنحها معنى . ونتيجة ذلك كله ، نجد أنفسنا ، اليوم ، وسط العصر الحديث الذى أضاع صلته بجذور حدائته .

وإذا كن هناك صوت يمل النموذج الأصل للصوت الحديث ، فى الصلابة الباكرة من الحداة ، قبل الثورتين الأمريكية والفرنسية ، فإنه صوت جان هاك روسو ، فهو أول من استخدم كلمة « حداءى » Modernisme بالمعنى الذى يستخدمها القرنان التاسع عشر والعشرون . وهو مصدر بعض من أهم تقاليدنا الحوية الحديثة ، ابتداء من أحلام الحنين إلى الماضي إلى الاستبطان النفسى إلى ديمقراطية المشاركة . لقد كان روسو رجلاً تلقا إلى أبعد حد ، كما نعرف جميعا . وكثير من معاناته ينبع من مصادر مرتبطة بحيات المتوراة ، ولكن بعضها من هذه المعانات ينبع من استجابته العادة إلى الأوضاع الاجتماعية التى كانت قد أخذت فى تشكيل حياة الملايين من الناس . وقد انهش روسو معاصريه عندما أعلن أن المجتمع الأوروبى « على شفا هاوية » ، على حافة أكثر الثورات تمردا وتفجرا . ولقد عانى الحياة اليومية فى هذا المجتمع — خصوصا فى باريس ، عاصمته — بوصفها دوامة ، إعصارا اجتماعيا ، وأنى يمكن لأمرى أن يتحرك ويعيش فى إعصار ؟

إن العاشق الشاب ، سلفن برو ، فى رواية روسو الرومانسية ، لوليز الجديدة ، يتحرك حركة استكشافية ، هى حركة النموذج الأصل للملايين الشباب فى القرن اللاحق . ويكتب إلى حبيبته ، جوى ، من أعماق الإعصار الاجتماعى ، محاولا أن ينقل إليها دهشة ورعبه ، فسان برو يعانى حياة المدينة الكبيرة بوصفها « تصادما دائما بين جماعات وعصابات ، تدفقا دائما متكررا من الأمواء والآراء المتصارعة ... حيث كل واحد يناقض نفسه باستمرار موه كل شيء عيث ، ولكن لا شيء يتر الدهشة ، فالكل معتاد على كل شيء » ، إنه عالم « ليس للطبيب والخبيب والجميل والقبيح والحقيقة والفضيلة فيه سوى

وعلى امل أن أسيطر على تاريخ مشعب كتاريخ الحداة ' فبنى أقسمها إلى ثلاث مراحل . فى الرحلة الأولى ، التى تبدأ تقريبا من بداية القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر ، كان الناس قد أخذوا يجربون الحياة الحديثة ، دون أن يعرفوا تماما كثة هذا الذى يواجهونه ، فكانوا يتحسسون طريقتهم ، فى استماتة وبلا معرفة واضحة ، بحثا عن لغة مناسبة ، غير شاعرين فى الأغلب بالجمهور الحديث أو الجماعة الحديثة التى يمكن فى داخلها أن يتشاركوا فى الآمال والمحن . وتبدأ الحقبة الثانية بالوجه الثورية العظيمة لتسعينيات القرن الثامن عشر ، فقد أنيق جمهور حديث عظيم ، على نحو مفاجئ ودرامى ، مع الثورة الفرنسية وأصدائها . هذا الجمهور يشترك فى شعوره بأنه يعيش عصرا ثوريا ، عصرا يولد انتفاضات متفجرة فى كل بعد من أبعاد الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية . وفى الوقت نفسه ، كان يمكن لهذا الجمهور الحديث فى القرن التاسع عشر أن يذكر ما الذى تشبهه الحياة ، ماديا وروحيا ، فى عوالم ليست حديثة على الإطلاق .

من هذا الاندراج الداخلى ، من هذا الإحساس بالحياة فى عائلن فى آن ، تبرز أفكار التحديث ونزعة الحداة وتنتشر . أما فى القرن العشرين ، المرحلة الثالثة والأخيرة ، فإن عملية التحديث تتسع لتشمل العالم كله بالفعل ، وتحقق ثقافة العالم النامية لنزعة الحداة انتصارات مشهودة فى الفن والفكر . ومن ناحية أخرى ، يتسع الجمهور الحديث ، ويتبعثر فى أجزاء عديدة ، تتحدث لغات خاصة غير متكافئة ، فتلقف فكرة الحداة التى يتم إدراكها بطرائق جزئية متعددة ، الكثير من

وجود محل محدود لفسب « . وتعرض وفرة من التجارب الجديدة نفسها ، ولكن على من يريد أن يتمتع بها ، أن يكون أكثر مرونة من السبيداس ، مستعداً لأن يفجر مبادئه حسب مقامات المستمعين ، ليكيف نفسه مع كل خطوة » . ويقول سان بروبعد أشهر قليلة في هذا المناخ :
لقد بدأت أشعر بسكرة أن هذه الحياة الهائجة ، الصاخبة ، تقمك فيها .

ولخذ الدوار يصيبني مع هذه الوفرة من الموضوعات التي تعبر أدمع عيني .
ولا شيء يجنب إليّ قلبى من بين كل الأشياء التي تدعشني ، ومع ذلك فكل هذه الأشياء تعلق مشاعري ، فأنسى من تكون ومن أنتهى إليه

وهو يعيد تأكيد التزامه بحبه الأول : ومع ذلك فإنه — حتى وهو يقول ذلك — يظل خائفاً : « لا أعرف في يومي أحبه من غدى » . ويتطلع ، في ياس ، إلى شيء صلب يتمسك به ، ولكن : « لا أرى سوى أشياء تصفع عيني ، وتختفى بمجرد أن أحاول الإمساك بها » هذا المناخ — من الهياج والقلق — من الدوار والشلل الروحي ، من اتساع التجارب الممكنة ودمار الحدود الأخلاقية والروابط الشخصية ، ومن تفكك الذات وجنونها ، ومن الأشباح في الشارع والروح — هو المناخ الذي تولدت فيه الصمائية الحديثة .

وإذا مضينا قدما لمائة عام أو يزيد ، وحاولنا تحديد الإنجازات والأجرام المميزة لحداثة القرن التاسع عشر ، فإن أول شيء نلاحظه هو المشهد الطبيعي الجديد ، المتميز ، والنشط ، الذى تقع فيه التجربة الحديثة . إنه مشهد من المحركات البخارية والمصانع الآلية والسكك الحديدية والمناطق الصناعية الهائلة الجديدة : ومن المدن المزدهمة التي تنمو بين عشية وضحاها ، ينتائج إنسانية مخيفة في الغالب : ومن الصحف اليومية والاتصالات البرقية والهاتفية ، وغيرها من وسائل الاتصال العام ، التي تصل بين مدى لا يملك عن الاتساع : ومن الدول

القومية القوية المتزايدة وتجمعات رأس المال المتعددة الجنسيات ، ومن الحركات الاجتماعية الضخمة التي تكافح أنماط التحديث الهابطة من أعلى بأنماط تحديثها الخاص النابعة من داخلها : ومن سوق عالمي لا يملك عن الاتساع ليشمل الجميع ، قادراً على تحقيق نمو مذهل ، وعلى أن يروع بالخراب والدمار ، وقادراً على كل شيء ما عدا الثبات والاستقرار . ولقد واجه الحداثيون العظماء للقرن التاسع عشر هذا المناخ في حماسة ، وجاهدوا لتمزيقه أو تفجيره من داخله ، ومع ذلك فإنهم جميعاً كانوا على معرفة كاملة به ، وأعين بإمكاناته ، إيجابيين حتى في رفضهم الجذري ، مريحين وساحرين حتى في أشد لحظاتهم جذرية وعمقا .

ويمكن أن نشعر بتعقد نزعة الحداثة وراثتها في القرن التاسع عشر ، وبالأوان الوحدة التي تسرب في تباين هذه النزعة ، إذا استمعنا في إيجاز إلى اثنين من أهم الأصوات تميزاً : نيتشة الذي ينظر إليه عادة بوصفه المصدر الأول للعديد من نزعات الحداثة في عصرنا ، وماركس الذي لا يرتبط عادة بأى نزعة من نزعات الحداثة .

وها هو ماركس ، يتحدث في لغة إنجليزية تعوزها رشاقة العبارة لكن لا تعوزها القوة ، في لندن عام ١٨٥٦ . ويبدأ حديثه بقوله : « إن ما يسمى بثورات ١٨٤٨ لم تكن سوى أحداث فقيرة ، مرق وشقوق صغيرة في القشرة الجافة للمجتمع الأوروبي ، غير أنها تنبئ بالهوية ، تحت السطح الذى يبدو صلباً ، وتقدم عن محيطات اللمة السائلة ، التي لا تحتاج إلا إلى أن تتمدد لتفجر قارات

يبدو الإنسان عبداً لغيره من البشر ، أو عبداً
لعلمه الخاص . وحتى الضوء الخالص للمعلم
يبدو غير قادر على أن يشع إلا في الخلفية المظلمة
من الجهة . ويبدو كل اختراعنا وتقدمنا كما لو
كلن يؤدي إلى قصر الحياة العقلية على القوى
المخفية وتشويه الحياة الإنسانية بتحويلها إلى
قوة مادية .

هذه الألوان من اليأس والأحاجى تصيب العديد من
المحدثين باليأس . قد يتخلص البعض من الفنون
الحديثة ، لكي يتخلص من الصراعات الحديثة ، ويحاول
الآخرون الموازنة بين التقدم في الصناعة والتراجع في
السياسة صوب نزعة العبودية الجديدة أو الاستبدادية
الجديدة ، ولكن ماركس يدعو إلى إيمان حداثي فيما
يشبه الصيغة : « من ناحيتنا ، فنحن لا نخطئ الروح
الخبث الذي يواصل إظهار كل هذه للتناقضات ونعلم أن
القوى الخفية الجديدة للمجتمع لكي تتقن عملها ...
لاحتجاج سوى أن يسوسها رجال فتيين — هم العمال
الاختراع الخاص بزمنا الحديث ، مثلهم مثل الميكنة
نفسها — هذه الطبقة من « الرجال الجدد » ، الرجال
المحدثين تماماً ، قادرة على حل تناقضات الحداثة ،
والتغلب على الضغط الماحق ، والزلازل ، والرقي
الغريب ، والمهاوى الاجتماعية والشخصية التي يضطر
المحدثون — رجالاً ونساء — على الحياة في غمارها . وما
إن ينتهي ماركس من قول ذلك حتى ينقلب ، فجأة ،
فرحاً ، يصل رؤيته للمستقبل بالماضي — بالمأثورات
الشعبية الإنجليزية ، بشكسبير : « في العلامات التي
تركها الطبقة الوسطى ، والارستقراطية ، وأنبياء التراجع
الباثسين ، نميز صديقنا الشجاع روبين جودفيلو ، الخلد
القديم الذي يمكنه أن يعمل تحت الأرض بسرعة ، هذا
الرائد المهم — الثورة »

إن البرجوازية لا يمكن أن توجد دون تكوين
دائم لنوات الإنتاج ، وعلاقات الإنتاج ، وكل
علاقات المجتمع ... والتكوين الدائم للإنتاج ،

الصخرة الصلبة إلى شظايا « إن الطبقات الحاكمة في
الخمسينيات الرجعية من القرن التاسع عشر تخير العالم
أن كل شيء راسخ مرة ثانية ؛ ولكن من الواضح أن هذه
الطبقات نفسها لا تؤمن بذلك ، ففي الحقيقة ، فيما يقول
ماركس ، فإن « المناخ الذي نعيش فيه يتقل كاهل المرء
بقوة ٢٠,٠٠٠ رطلا ، ولكن هل تشعر بذلك ؟ » وأحد
أهداف ماركس إلحاحاً هو أن يجعل الناس « تشعر
بذلك » ، وهذا هو السبب في تعبيره عن أفكاره بصور
بالغة الحدة والإسراف — الهاوية ، الزلازل ، الانفجارات
البركانية ، قوة الجاذبية الماحقة — صور مستطال
اصداؤها تتردد في الفن والفكر الحداثيين لقرننا — ويضئ
ماركس قائلاً : « هناك حقيقة عظيمة تميز قرننا التاسع
عشر ، حقيقة لا يجرؤ حزب على إنكارها » هذه الحقيقة
الأساسية للحياة الحديثة ، كما جربها ماركس ، هي أن
هذه الحياة متناقضة في أساسها :

فمن ناحية ، يزدهر قوى صناعية وعلمية في
الحياة لم تتوالمها حقيقة من حجب التاريخ
الإنساني . ومن ناحية أخرى ، توجد أفراس
للانهيار ، تجاوز الأشياء المرعبة التي حدثت في
نهضة الامبراطورية الرومانية . وفي إيماننا
ببطل كل شيء حملنا نقيضه . فالحقيقة المزودة
بقوة رائعة لاختصار العمل الإنساني وإخلاقه ،
تستبعد إظهارها وإنهائها . والمصادر الخفية
للثروة تتحول إلى مصاصي للعوذ . بواسطة رقية
غريبة ، وتبدو انتصارات الفن كما لو كانت
مشتركة بضياع الشخصية . وبالمعدل نفسه
الذي يسيطر به النوع الإنساني على الطبيعة ،

والإزعاج المتصل لكل العلاقات الاجتماعية .
وعدم اليقين الدائم والإثارة ، تميز الحقب
البرجوازية عن الحقب السليبة .

إن هذه الرؤية ، على الأرجح ، هي الرؤية المحددة
للمناخ الحديث . هذا المناخ الذي أحدث وفرة مذهلة من
حركات الدعاة ، من زمن ماركس إلى زماننا . هذه
الرؤية تتكشف على النحو التالي ..

كل العلاقات الثابتة المتحجرة يتحولها من
الأهواء والآراء الثابتة الموقرة ، يتم
اكتمالها . كل العلاقات الجديدة المتشكلة
تدعو عقلية من قبل أن تتحجر . كل ما هو صلب
يذوب في الهواء ، كل ما هو مقدس يتم انهكته .
ويضع البشر في النهاية إلى مواجهة ... الإضراب
الفعلي لحياتهم وعلاقتهم بغيرهم من الناس .

هكذا ، تنقلب الحركة الجدلية للدعاة على محركاتها
الأوائل ، من البرجوازية ، على نحو غير المسخري . ولكن
هذه الحركة قد لا تتوقف عند هذا الحد ، فالحركات
الحديثة تتع كلها في شرك هذا الجو ، في النهاية ، بما في
ذلك ماركس نفسه . ولنفتخر أن الأشكال البرجوازية
تتسل ، وأن الحركة الشيوعية تصل إلى مركز القوة ، فما
الذي يمنع هذا الشكل الاجتماعي الجديد من أن يلقي
المصير نفسه للأشكال السابقة عليه ، ويذوب متساقطاً في
الهواء الحديث ؟ لقد فهم ماركس هذا السؤال واقترح
بعض الإجابات التي سوف استكشفها لاحقاً . ولكن
إحدى الفضائل المميزة لنزعة الدعاة أنها تترك أصداء
أسفلتها متريدة في الهواء لفترات طويلة ، بعد أن يكون
الساكنون أنفسهم والإجابات ، قد غاصروا المشهد .

ولذا تحركنا ربع قرن إلى الأمام ، إلى نيتشة في
الثمانينيات من القرن التاسع عشر ، وجدنا أهواء
ولاعات وأمالاً مختلفة جداً ، ومع ذلك نجد صوتاً مشابهاً
إلى حد مدهش وشعوراً بالحياة الحديثة ، فقد كان

نيتشة — مثل ماركس — يرى أن تيارات التاريخ الحديث
جدلية وقائمة على التضاد ، على نحو انتهى بالمثل
المسيحية لتكامل الروح وزيادة الحقيقة ، إلى تفجير
المسيحية ذاتها . وكان من نتيجة ذلك الأحداث الصادمة
التي أطلق عليها نيتشة « موت الإله » و « حلول
العدمية » ووجد العقل الحديث نفسه وسط غياب عظيم
وفراغ من القيم ، ولكن يوقرة لافتة من الامكانات في
الوقت نفسه . وهنا ، نجد ما وجدناه عند ماركس موجوداً
في ماكتبه نيتشة عن « ماوراء الخير والشر » ١٨٨٢ ، نجد
علماً كل شيء فيه يحمل نقيضه :

كل نقاط التحول في التاريخ تظهر مزاجية
ومتشعبة مع غيرها في القلب ، نمو والنفاد
رائع ، متعدد الأبعاد ، يشبه نمو الدغل
وعراشه ، نوع من السرعة الاستوائية في مزاحمة
التقدم ، إعادة هائلة ودمار ذاتي ، بفضل
النزعات الفردية التي تعرض كل منها الأخرى ،
منفجرة ، متعركة مع غيرها في سبيل الفس
والضوء ، غير قادرة على أن تقف عند أي حد ،
أي مواجهة ، أي اعتبار داخل الأخلاق
المختلة ... لا شيء سوى « ملات » جديدة ،
ولا مكان لأي صيغ مضاعفة ، ولا جديد لتمام
الفهم والتلاصق المبتذل : انهيار ، إدم ، أكثر
الرياحات سمواً تتراكم على نحو شنيع ، عبقرية
النوع تتفجر فوق قرون الشر والشر : تزامن
مقهور بين الربيع والخريف ... مرة أخرى ،
هناك خطر ، هو منبع الأخلاق — خطر عظيم —
ولكنه يقع هذه المرة في غير محله ، على الفرد ،
على الاقرب والاعز ، على الشوارع ، على طفل
المرء ، على قلبه على اعناق المواقف وكثيرها
سرية للرغبة والإرادة .

في أوقات مثل هذه ، يجد الفرد على أن يتفرد
بنفسه . ولكن هذا الفرد الجسور إلى حد التهور يحتاج ،
من ناحية أخرى إلى مجموعة القوانين الخاصة به ،
يحتاج إلى إنهائياته ويخضعه الخاصة للحفاظ على الذات

والإعلام منها ، وإيقاظها وتحريكها . . والإمكانات عظيمة ومنذرة بالشئ في وقت واحد . . ويمكن لغرائزنا ، الآن ، أن تستعرض كل ألوان الاتجاهات ، فنحن لسنا سوى نوع من الهبولة . . ولحسب الرجل الحدث بنفسه وتاريخه « يرقى فعلا إلى درجة الموهبة القادرة على كل شيء ، فمن فوق وإسان لكل شيء . . وتتفتح العديد من الطرق من هذه النقطة . أما كيف يجد الرجال والنساء المحدثون المصادر التي يولجھون بها كل شيء ، فإن نيتشة يلاحظ أن هناك الكثير ، حولنا ، من أمثال « لئيل جاك هورنر » ممن يولجھون ميويل الحياة الحديثة بمحاولة أن لا يعيشوا على الإحلاق ، فإن يصبح المرء مفعولاً هو الخلق الأبعد الذي له معنى عند هؤلاء .

ويلقى نسط آخر من المحدثين بنفسه في المحاكيات الساخرة للماضي : « إنه يحتاج إلى التاريخ لأنه الخزانة التي تحفظ فيها كل الأزياء » ويلاحظ أن لازى يناسبه فعلاً « لا البدائي ، ولا الكلاسيكي ، ولا الوسيط ، ولا الدرامي . . و « من ثم يظل يحاول ويحاول » ، غير قادر على تقبل حقيقة أن الرجل الحديث « لا يمكن أن يبدو اتفق الهذام بالفعل » لأنه ما من دور اجتماعي في الأزمنة الحديثة يمكن أن يلائمه كل الملازمة ، وموقف نيتشة الخاص من مخاطرة الحداثة هو احتضانها كلها في جيب : « نحن المحدثين ، نحن أنصاف البرابرة لا نكون في قلب نصلتنا إلا حين نعيش الخطر ، فالخطر الوحيد الذي يدفعنا هو ما لا نحصر له أرح . . ومع ذلك فإن نيتشة ليس مستعداً لأن يعيش وسط الخطر إلى الأبد . إنه يؤكد تأكيداً حاراً - مثل ماركس - إيمانه بنوع جديد من الإنسان - « إنسان الفرد وما بعد الفرد » - الذي « في وقته المعرصة ليومه » يمتلك الشجاعة والخيال لكي « يخلق ليما جديدة » يحتاج إليها الرجال والنساء المحدثون ، يعيشوا طريقهم عبر المخاطر اللانهائية التي يعيشون فيها .

إن ما هو مميز ولات في الصوت الذي يشترك فيه ماركس ونيتشة ليس الواقع اللاهث للصوت فحسب ،

طلقاته المفعمة بالحياة ، ثراعه التخييل ، بل تحولاته السريعة العتيلة في النغمة والمقام ، استعداده لأن ينقلب على نفسه ، وأن يسائل وينفي كل ما قال ، وأن يحول نفسه إلى مجال عظيم من الأصوات للثائق أو المتنافرة ، وأن يتمدد وراء قدراته إلى مدى لاحد لا تساعه ، وأن يدرك ويصير عن عالم « كل شيء [فيه] محصل بنقيضه » و « كل ما هو صلب يتذبذب في الهواء » . هذا الصوت تجلّيب أصدائه ، بكتشاف الذات والسفرية من الذات ، ببهجة الذات وشكها في أن . إنه صوت يعرف الألم والخوف ، غير أنه يؤمن بقدراته على أن يتجاوزهما ، فالخطر الهائل في كل مكان ، ويمكن أن ينطلق في أية لحظة ، ولكن حتى أعقب الجروح لا يمكن أن يوقف تلفق هذا الصوت وفيضان طاقته . إنه ساخر ومتناقض ، متعدد وجدل يدين الحياة الحديثة باسم القيم التي خلقها الحداثة نفسها ، أملاً - ضد الأمل - الغالب - أن تضيئ حداثات الفرد وما بعد الفرد الجراح التي تؤذي رجال ونساء اليوم المحدثين . وكل الحداثيين العظيم للقرن التاسع عشر ، من الشخصيات المختلفة اختلاف ماركس وكيركجور ، وويتمان وإيسنر ، بولدر ، ميللر ، كارلايل ، ستينر ، رامو ، سترونديجر ، نيتشوسكي ، وعديد غيرها - يتحدون بهذه الإقاعات وفي هذا المجال .

ما الذي حل بنزعة حداث القرن التاسع عشر في القرن العشرين ؟ لقد نمت الحداثة وتجاوزت أقصى أمالها بمعنى ما ، فقد أنتج هذا القرن ذاته : تعيش فيه ولوة هائلة من الأعمال والأفكار على مستوى ، في الرسم والنحت ، والشعر والرواية ، والمسرح والرقص ، والمعمار والتصميم ، والأنظمة الكاملة من وسائل الاتصال الالكترونية ، والمجالات المتسعة من الحقول العلمية التي لم تكن قد وجدت في القرن الماضي . وبين الممكن أن يكون القرن العشرين أكثر القرون الخلاقة سطوعاً في تاريخ العالم ، على الأقل لأن طلائع الإبداعية انفجرت في كل جزء من أجزاء العالم . إن تألق وعشق النزعة الحداثية

الحية ، التي تحيا في أعمال جوتو جراس ، وجارثيا ماركيز ، ونيوتني ، وكنتجهام ، ونيقلسون ، ودي سوليفو ، وكزو تانج ، وفاسيندر ، وفرونج ، وسيممين ، وروبرت نيلسون ، وفيليب جلاس ، وريتشارد فورمان ، وتولا ثارپ ، وما كسين هونج كنجستون ، وعديد غيرهم ممن يميلون بنا - نتمننا الكثير مما نغفر به ، في عالم يظل فيه الكثير مما نضل منه ونخشاه . ومع ذلك ، يبدو لي ، أننا لا نعرف كيف نستغل نزعة الحداثة الخاصة بنا ، فقد أضعنا الصلة أو كسرناها بين ثقافتنا وحياتنا . لقد تخيل جاكسون بولوك رسومه البارزة بوصفها غابت يمكن أن يضل فيها المشاهدون ، (وبالطبع) يجدون أنفسهم فيها ، ولكننا فقدنا فن وضع أنفسنا في الصورة في الأغلب ، فن نعرف أنفسنا ، بوصفنا مسهمين وأبطالاً في فن زماننا وفكره . لقد شجع قرننا لنا حديثاً مذهلاً ، ولكن يبدو أننا نسينا كيف نسيطر على الحياة الحديثة التي ينبع منها هذا الفن وقد نما للفكر الحديث منذ ماركس ونيته ، وتقدم بطرائق عدة ، ولكن يبدو أن فكرنا الخاص بالحداثة قد أصابه الخمج والتراجع .

وإذا أرفغنا السمع إلى كتاب القرن العشرين ومفكرى الحداثة فيه ، وقرأنا بينهم وكتب للقرن الماضي ، نجد تسطحا جذريا في المنظر ، وتقلصا في المجال الخيالي . لقد كان مفكرونا في القرن التاسع عشر متحمسين للحياة الحديثة وأعادها لها في أن ، مصارعين بلا كل تناقضاتها والتهبساتها ؛ وكان ماينطون عليه من سخرية وتوتر مصدرا أساسيا لقوتهم الخلاقة . أما خلفهم في القرن العشرين فقد جنحوا إلى الاستقطابات الجامدة والشمومات السطحية . وإما أن تَحْتَضِن الحداثة بجماعة ساذجة عمياء أو تدان في تعال أوليى جديد واحتقار . وفي الحالين ، يُنظر إليها بوصفها نصيبا منغلقا لا يمكن أن يشككه الرجال المحدثون أو يفهموه . وتخل محل الرؤى المفتوحة على الحياة الحديثة رؤى منغلقة تقوم على القطعية والتسميع .

ولقد حدثت الاستقطابات الأساسية في نفس بداية قرننا ، حيث نجد المستقبلين الإيطاليين ، الأنصار المشتغلين حماسة للحداثة في السنوات السابقة على الحرب العالمية الأولى : « أيها الرفاق ، نبهكم الآن أن التقدم المختصر للعلم يحتم تغير الإنسانية ، هذا التغير يحطر هوية بين العبيد الخائعين للتقاليد وبيننا نحن المحدثين الأحرار الراضين بالبهاء السني نستقبلنا » وليس هناك غموض في هذا الكلام . إن « التقاليد » — وكل تقاليد العالم ملقاة معا — تساوى ببساطة العبودية الخائفة . أما الحداثة فتساوى للحرية ، وليس ثم مهادنة . « التتطورا فؤوسلم ومعاولكم ومطارلكم ، وحطموا ، حطموا المدن المبلجة ، بلا رحمة ! هيا ! أضرمو النار في أريف المكتبة ! اظفرو القنوات لتغرق المتكثف ! ودهروم ياتين ، مضرمى النار الفرحين ، باصابعهم المسفوعة ! اهمم ! اهمم ! » . ولقد كان يمكن لماركس ونيته أن يفرحا ، أيضا ، بالتدعيم الحديث للارنية التقليدية ، ولكنهما كانا يفرغان الشن الإنسانى لهذا التقدم ، ويدركان أن الحداثة أمامها طريق طويل قبل أن تتدمل جراحها :

سنفنى للشعوب العظيمة التي يبعها العمل ، وللأمة ، وللشعب : سنفنى لثورات الله الثوري المتعددة الألوان والأصوات في العواصم الحديثة : سنفنى للفرح الليل ، لكرور الصناعة ولعواض السفن المتقلقة بالقر كجراحية مفدة لاحتلات السكة الحديدية الفريعة التي تلثم القاصي النخان المجنة !

على الخلق - الرسام النحات أو مبرمج-تشبيهي وانطونيوس سانت إليا - فكتتهما الماكينات التي أبحاها . وعاشت بقية المستقبليين لتصبح أدوات ثقافية ، في طواحين موسوليني ، تسمحهم اليد الميتة للمستقبل .

لقد وصل المستقبليون بالاحتفاء بالتكنولوجيا الحديثة إلى المدى البشع والدمار الذاتي الذي يضمن عدم تكرار أسرافهم إلى الأبد . ولكن حينهم الساذج للماكينات ، معترجا بتياعدهم المطلق عن الناس ، يتجلى مرة أخرى في طرز أقل غرابة وأطول عمرا . نجد ذلك في نزعة الحداثة بعد الحرب العالمية الأولى في الأشكال المستقلة من « جمالية الآلة » والرموزيات التكنوقراطية لمعهد البارسيس Bauhaus [الذي أنشئ عام ١٩١٩ بهدف المزاجية بين الفن والتكنولوجيا] وأعمال [المعماري] جروبيوس ، وبميه فان در رو ، وأركمبوزيني ، وأوجير ، والباله الميكانيكي . ونجده مرة أخرى ، بعد حرب عالمية أخرى ، في الريبوسديات التكنولوجية التي قدمها بمكتسرفولر ، ومارشال ماكولمان ، وعند آلن توفلر في « صدمة مستقبل » ، وحيث نجد في كتاب ماكولمان « فهم وسائل الاتصال » للنشور عام ١٩٦٤ :

التكسيوتر ، بالفتصار ، يشير بعيد للتكنولوجيا للشبه بعيد المصعد عند اليهود ، على مستوى الفهم العملي والوحدة . ويبدو أن الخطوة المنطقية التالية هي ... تجاوز الثلاث من أجل وهي كوني عام ... ويمكن أن يكون وضع ، لنعدام الوزن ، الذي ذهب البيولوجيون إلى أنه يشير بفنود فيزيائي ، موازيا لوضع اللاكلام الذي يمنح أجبية التفاهم والسلام على المستوى الجمعي .

هذا الطراز من نزعة الحداثة يبطن نماذج التحديث التي طوّرها علماء الاجتماع الأمريكيون بعد الحرب العالمية ، وهم يعملون في ظل دعم الحكومات والمؤسسات في الغالب ، ليصدها إلى العالم الثالث . هنا ، على سبيل

للمصانع التي تفصلها بالسحب خطوط بخفها المتلوية ؛ للجصور التي تعلى الأنهار كسمكة الرياضيين ، تترك في الشمس بلمعان لتسكتين ؛ للبوأخر الجسورة .. القطرات الضمضة ... والضوء الضليل للظلمات [الخ ، الخ]

بعد سبعين سنة ، يمكن أن نخل شاعرين بالإثارة التي يبعثها النشاط والحساسية اللذين للمستقبلين ، وريعتهم في أن يمزجا طاقاتهم بالتكنولوجيا الحديثة ويطلقوا العالم من جديد . ولكن الكثير قد سقط من هذا العالم الجديد . ويمكن أن نرى ذلك حتى في الاستعارة الرائعة : « تيارات المد الثوري المتعددة الألوان والأصوات » . فالمرء يحتاج إلى اتساع حقيقى في المساسية الإنسانية ، ليكون قادرا على معايشة الجيئشان السياسى بطريقة جمالية (في الموسيقى والرسم) . ومن ناحية أخرى ، ماذا جرى لكل البشر الذين اندفعوا مع تيارات هذا المد ؟ إن تجريرتهم لإمكان لها في لوحة المستقبلين . ويبدو أن بعضا من أهم أنواع المخاعرات الإنسانية قد مات ، حتى عندما بدأت الماكينات في الحياة ، فحنن ، بال تأكيد ، كما في الكتابة المستقبلية اللاحقة ، « نتطلع إلى خالق لنمط غير أنساني ، يتم القضاء فيه على المعاناة الأخلاقية ، وطبيعة القلب ، والنايفة ، والحب ، هذه السموم الآكلة للطاقة الحيوية ، الفاصلة لكهربائنا الجسدية القوية » . ولقد ألقى المستقبليون الشبان بأنفسهم ، حماسة متقدة ، على هذه التهمة ، فيما أسموه « الحرب » العالمية الوحيدة للعالم عام ١٩٦٤ . وخلال علمين ، فإن اثنين من أكثرهم قدرة

المثال، نسمع ترنيمة للمصنع الحديث، لواء من دارسى علم النفس الاجتماعى هو اليكس إنكلز :

المصنع الذى توجهه الإدارة وسياسات المعلمين الحديثة سوف يقدم لعمله مثالا على السلوك العقلانى، والتوازن العاطفى، والاتصال المفتوح، واحترام الآراء، والشاعر، وتروامة العمل، مما يمكن أن يكون مثالا قويا لجاذبية الحياة الحديثة ومفلساتها.

والتنظيمات الاجتماعية مصير الإنسان، ولكنهم آمنوا جميعا بقدرة الأفراد المحدثين على فهم هذا المصير ومحاربهه بمجرد فهمه. ولذلك فإنهم كانوا يتخيلون مستقبلا منفتحا، حتى وهم فى قلب حاضر بائس - أما نقاد أحداث القرن العشرين فإنهم يفقدون كل الاقتناع، فى الغالب، هذا الاتحاد الوجدانى مع أقرانهم من الرجال والنساء المحدثين والإيمان بهم، فالبرابر المعاصرون لماكس فيبرليسوا سوى « متخصصين دون روح، حسين دون قلب، باطل يتوهم أنهم خلقوا مستوى من التقدم لم يحققه النوع الإنسانى من قبل ». هكذا، لا يصبح المجتمع الحديث قصصا فحسب، بل يتشكل كل الناس فيه بقسمياته: فنحن نبدأ دون روح، دون قلب، دون هوية جنسية أو شخصية - وقد تلول دون وجود فى الأغلب. وهنا، يقتضى الرجل الحديث، كما فى الأشكال المستقبلية والرعبية التقنية من زفة الحداثة، يقتضى من حيث هو ذات، ومن حيث هو كائن حتى قادر على الاستجابة للمالم والحكم عليه والفعل فيه. وما يبعث على السخرية أن تلك « القمص الحديثى » للقرن العشرين يتبنون منظور المحافظين على القمص، فما دام الذين داخل القمص فارغين من الحرية الداخلية أو الكرامة فإن القمص ليس سجنًا، إنه يزود سلالة الباطل بالخواء الذى يحتاجون إليه ويريدونه فحسب

وإذا لم يكن لدى ماكس فيبر إيمان بالناس فإن إيمانه بالطبقات الحاكمة أقل، سواء أكانت أرستقراطية أم بورجوازية أم بيروقراطية أم ثورية. ومن ثم فإن مرقفه

قد يشعر المستقبلين بالأسى للثيرة الهائلة لهذا النثر، ولكن ستبهجهم، بالقطع، رؤية المصنع بوصفه كائنًا إنسانيًا مثاليًا، على الرجال والنساء أن يتخذوا منه نموذجًا فى حياتهم. وعنوان مقالته إنكلز « تحديث الإنسان »، ومقصود بها إظهار أهمية الرغبة الإنسانية والمبادرة فى الحياة الحديثة. ولكن مشكلة المقالة، ومشكلة كل نزعات الحداثة داخل التقاليد المستقبلية، هى أنها، مع كل الآلات المعبرة والأنظمة الميكانيكية التى تؤدى كل الأدوار الرئيسية - كالمصنع الذى هو موضوع الاقتباس السابق - لا تبقى للإنسان الحديث شيئًا يفعله، سوى أن يصبح وصلة فى الآلة.

وإذا فسينا إلى القطب المقابل من فكر القرن العشرين الذى يقول « لا » فى حسم للحياة الحديثة، نجد، على نحو مذهل، رؤية مشابهة لما تكون عليه الحياة، فى ذروة كتاب ماكس فيبر « الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية »، المكتوب عام ١٩٠٤، نجده ينظر إلى « الكون الجبار للنظام الاقتصادى الحديث » بوصفه « قصصا حديديا ». هذا النظام المتصلب، الرأسمالى، التشريعى والبيروقراطى « يحدد حياة كل الأفراد الذين يولدون داخل هذه الآلية ... بقوة لا تقهر ». إنه يقوم بتحديد قدر الإنسان « إلى آخر طرئ يعترق من الفحم ». لقد فهم ماركس ونيتشة - وتوكفيل، وكارلايل، وميل، وكيركجور، وكل نقاد القرن التاسع عشر المعظم قد فهموا كذلك - السبل التى تحدّد بها « كنهه لحيا الحياة

النفسية ، فالجماهير معدومة «الأنانية» ، معدومة «الهوية» ، أرواحها خالية من التوتر الداخلي والنزعة الحيوية : أفكارها ، حاجاتها ، حتى أحلامها ليست ملكاً لها ؛ وحياتها الداخلية «مدورة تماماً» بغيرها ، فهي مبرمجة لإنتاج الرغبات التي يمكن أن يشبعها النظام الاجتماعي فحسب . هذه «الجماهير» تتعرف نفسها في بضائعها ، وتجند نفسها في سياراتها ، وفي أجهزة التسجيل (الهاتف) ، وفي المفازل ذات المستويات المتقسمة ، وفي أجهزة الطبخ .

وقد أصبح ذلك لازمة القرن العشرين المألوفة ، الآن ، يشترك فيها أولئك الذين يهيون العالم الحديث والذين يكرهونه ، فالحدائق تتأسس بالآلات التي يتحول بها الرجال والنساء إلى مجرد مستنسخات آلية . ولكن تلك صورة زائفة من التقاليد الحديثة للقرن التاسع عشر ، التقاليد النقدية لهيجل وماركس ، التي يزعم ماركيز أنه يدور في فلكها . إن استحضار هذين المفكرين ، في الوقت الذي ترفض فيه رؤيتهما للتاريخ ، من حيث هو نشاط تلقى وتتلقى نشاط ومبركة جدلية وتقدم ، لا يبقى على شيء منهما سوى اسميهما . وفي الوقت نفسه ، فإنه حتى عندما كان الراديكاليون الشباب يناضلون ، في الستينيات ، من أجل التغييرات التي تمكن الناس حولهم من السيطرة على حياتهم ، كانت صيغة «البعد الكوني» تزعم أنه ما من تغير ممكن ، وإن هؤلاء البشر لم يكونوا أحياء حقاً . ويفتح سيلان من هذه النقطة . أولها البحث عن طبيعة كانت «خارج» المجتمع الحديث تماماً : «طبقة المتبذوين واللاتمنعين المستغلين والمضطهدين من الأجناس والألوان الأخرى ، العاطلين وغير المسموح لهم بالعمل» . هذه الصعاعات ، سواء في معازل الأحياء ghettos في أمريكا وسجنوها أو في العالم الثالث ، تصلح لأن تكون طبقة ثورية ، لأن الحداثة لم تقلبها قبلة الموت بعد . ولكن المؤكد أن مثل هذا البحث لا جدوى منه ؛ لأنه ما من واحد في العالم المعاصر «خارج» المجتمع أو يمكن أن يكون كذلك . ويبدو أن

السياسي ، على الأقل في السنوات الأخيرة من حياته ، ظل موثقاً لبيروقراطية متحمسة دائماً . ولكن عندما يتفصل تعالى فيبر واحتقاره للرجال والنساء المحدثين عن نزعة الشك عنده والبصيرة النقدية تكون النتيجة نسياسة أكثر يمينية من اليمين الذي يمثلته فيبر . والعديد من مفكرى القرن العشرين ينظرون إلى الأشياء من هذا المنظور ، فياكتفل المتداخلة ، التي تضغط علينا في الشوارع والدولة ، لاجتماعية عندما أو روحانية أو كرامة كذلك التي عندما . وإن ، ليس من العبث أن «كل البشر» هذه (أو الرجال الجوف) لا تمتلك حق حكم نفسها فحسب بل تمتلك القوة على أن تحكمنا ، من خلال الأغلبية التي تبطلها ؟ ونرى منظور فيبر الأوبى الجديد يتم تبنيه ، مشوهاً ومضخماً ، في أفكار أورتيغا إرى جاسيت ، وشينجلر ، وبت . س . إليوت ، وآلان تيت ، يتفاهد النعائفة المحدثين والأرستقراطيين المدعون لليمين في القرن العشرين .

وما يثير الدهشة أكثر ، والازعاج ، هو المدى الذي ازدهر به هذا المنظور بين دعاة ديمقراطية المشاركة من اليسار الجديد القريب العهد . ولكن هذا ما حدث ، على الأقل لبعض الوقت ، في نهاية الستينيات ، عندما أصبح كتاب «الإنسان ذى العبد الواحد» لهربرت ماركيز الصيغة المهيمنة في الفكر النقدي . وأصبح كل من ماركس وفرويد عتيقاً حسب هذه الصيغة - إذ لم تقض دولة «الإدارة الشاملة» على الصراعات الطبقية والاجتماعية فحسب ، بل على الصراعات والتعارضات

الشئ الوحيد الذى تبقى للرابديكايين الذين فهموا هذا الامر ، ومع ذلك تأثروا تأثراً عميقاً بصفة البعد الواحد ، لم يكن سوى العيشة واليأس .

لقد خلق الحو المتقلب للسنتينيات كياناً كبيراً حيويًا من الفكر والجدال حول المعنى الاساسى للحدائق . ويدور أكثر هذا الفكر حيويًا حول طبيعة نزعة الحدائق التى يمكن أن تنقسم ، فى السنتينيات إلى ثلاثة اتجاهات ، على أساس من نظرة كل اتجاه الى الحياة الحديثة من حيث هى كل . فهناك اتجاه متشعب ، وأخر موجب ، وثالث سالب . قد تبدو هذه القصمة فجأة ، ولكن الاتجاهات المعاصرة للحدائق تنحدر إلى أن تكون أكثر بساطة ولعاجلة ، وأقل رفاقة وجدلية من تلك التى كانت منذ قرن مضى .

وأول هذه الاتجاهات ذلك الذى يكره للانسحاب من الحياة الحديثة . وكان أكثر دعاءة اثرا رولان بارت فى الأدب وكليمنت جرينبرج فى الفنون البصرية . وقد ذهب جرينبرج إلى أن الاهتمام الوحيد القابل للفن الحدائى هو الفن نفسه . أضف الى ذلك ان البؤرة الصائبة الوحيدة للفنان فى أى شكل وأى نوع هى طبيعة هذا النوع وحدوده . فالوسيط هو الرسالة . وهكذا ، يفكر المصور الوحيد المسموح به لرسام الحدت ، على سبيل المثال ، هو انسياس سطح ، للفضاء وما أشبه ، الذى يقع عليه الرسم ، لأن « الانسياس وحده حق مقصور على الفن » . ولم تكن نزعة الحدائق ، والأمثلة كذلك ، سوى بحث من موضوع الفن الخالص الذى لا يشير إلا إلى نفسه ولا شئ غيرها ، فالعلاقة الصحيحة للفن الحديث بالحياة الاجتماعية الحديثة ليست علاقة على الإطلاق . ويضع رولان بارت هذا الغياب للحياة الاجتماعية فى ضوء إيجابى بل حتى بطولى : فالكتاب الحديث « يدبر ظهوره للمجتمع ، ويواجه عالم الموضوعات ، دون أن يمر خلال أى شكل من أشكال التاريخ أى الحياة الاجتماعية » . وتبدو نزعة الحدائق بمثابة محاولة عظمى لتحرير الفنانين من ضوابط الحياة الحديثة وسخافتها . ولكن إذا كان

العديد من الفنانين والكتاب — بل أكثر من ذلك ، نقاد الفن والأدب — يدينون لنزعة الحدائق هذه بتأسيس استقلال مواهبهم وكرامتها ، فإنه لم يواصل طويلا مع هذه النزعة سوى قلة قليلة من الفنانين والكتاب — بل أكثر من ذلك ، نقاد الفن والأدب — يدينون لنزعة الحدائق هذه بتأسيس استقلال مواهبهم وكرامتها ، فإنه لم يواصل طويلا مع هذه النزعة سوى قلة قليلة من الفنانين والكتاب المحدثين ، ذلك لأن أى فن بلا مشاعر شخصية وعلاقة اجتماعية محكوم عليه بالجذب والموت السريع . ولمست الحرية التى تقدمها هذه النزعة سوى حرية القبر المتشكل بأجمل ما يكون والمنطق تماما : وهناك ، بعد ذلك ، رؤية نزعة الحدائق ، من حيث هى ثورة دائمة لانهاية لها ضد شمولية الوجود الحديث . ولقد كانت هذه الرؤية « تقاليد تطيح بالتقاليد » (هارولد روزينبرج) و « ثقافة متلاوة » (لينينيل تريبنج) و « ثقافة نقي » (ريناتو بوجيولى) فالمقصود بالعمل الفنى الحديث « أن يزعجنا كلمة الضفيرة التى تطلق على كل (ليونستايبرج) . إنه يسعى إلى الإطاحة العنيفة بكل قنينا ، ولا يأبه كثيرا بإعادة بناء العوالم التى يدمرها . هذه الصورة حظيت بقوة وتصديق مع تقدم السنتينيات واشتغال الجو السياسى ، فأصبحت « نزعة الحدائق » فى بعض الدوائر بمثابة كلمة الضفيرة التى تطلق على كل القوى المتعددة . وواضح أن فى ذلك مايفسرنا بعض الحقيقة ، ولكن ما يترك الكثير من الحقيقة . يترك الصب العظيم للبناء ، القوة الحاسمة فى نزعة الحدائق منذ كارلايل وماركس إلى تاملين وككلدر وفرانك لويدرايت ،

الخاص لتذكروا أن أغلب نزعات الحداثة — بويلر ،
ويوتسني ، ويوسر ، وما ياكوفسكي ، وابجير ،
وآخرين — قد ازدهرت بالاضطراب الفعلي في الشوارع
الحديثة ، وحرّات ضوضاها وتنافس أصواتها إلى جمال
وحقيقة . وما يشي السفيرة أن الصورة الراديكالية لنزعة
الحداثة ، بوصفها تمعرا خالصا ، قد ساعدت على
ازدهار الوم الرعبي الجديد بوجود عالم نقي من
التدمير الحداثي . وكثب دانييل بيل ، في « التناقضات
الثقافية للرأسمالية » ، قائلا : « أصبحت نزعة الحداثة
هي المفرد » إن « الحركة الحديثة تمزق وحدة
الثقافة » . و « تحطم الكونية (الكرنبولوجية) العقلانية
التي تبطن نظرة العالم البرجوازي للعلاقة المنظمة بين
المكان والزمان » ، إلخ ، إلخ . فقط ، لو أمكن طرد
التيهات الحداثي من الحديثة الحديثة ، عندئذ يستقيم
أمر المكان والزمان والكون كله . ويمكن أن يعبر ، فيما
يفترض ، العصر الذهبي التقني ، والرعي ، ويريد
الرجل والآلات في حبور أبدي .

وقد تم تطوير الرؤية الموجبة لنزعة الحداثة في
الستينيات ، بواسطة مجموعة غير متجانسة من الكتاب ،
ضمت جون كيج ، وابورنس الواي ، ومارشال ماكلهان ،
وايلز فيلار ، وسوزان سونتاج ، وريتشارد بورير ،
ودويت فينتوري . وتتزامن هذه الرؤية تقريبا مع ابتثاق
الفن الجماهيري Pop Art في أواخر الستينيات . وتمثل
موضوعاتها السائدة في أننا يجب « أن نصنع الحياة
التي نحبها » (كيج) ، و « نهر الجند وتطلق الثغرات »
(فيلار) . وكان ذلك يعني ، من ناحية ، تحطيم الأسوار
ما بين « الفن » وغيره من الأنشطة الإنسانية ، من مثل
الفلسفة التجارية ، والتكنولوجيا الصناعية ، والأزياء
والتصميم ، والسياسة ، ويشجع الكتاب والرسلين
والراقصين والمؤلفين الموسيقيين وصناع الأفلام ، من
نحية أخرى ، على تحطيم الحواجز بين تخصصاتهم ،
والعمل معا في ألوان من الإنتاج والاداء المشترك ، لخلق
فنون أكثر تركيبا وغنى .

ومارك دى سولانو ، ودوريت سميتون . ويترك القوة
الإيجابية المدعومة للحياة التي تتوافج دائما مع التمرد
والهجوم عند أعظم الحداثيين : حيث البهجة الشهوية
واتجمال الطبيعي والرقاة الإنسانية ، في كتابات
د . هـ. لورنس ، مستحزة دائما في عناق مميت . مع
الفغب الدمي والياس ؛ وحيث شخصيات الجرونيكا
لييكاسو تصارع لتبقى الحياة نفسها حية ، حتى عندما
تعاني سكرات الموت ؛ وحيث الكورس الأخير في « الحب
الاسمي » لكولترين ؛ وحيث إليونا كرامازوف يلعب
الأرض ويعانقها وسط الفوضى والركب ؛ وحيث مولي بلوم
تصل بالأنموذج الأصل من كتاب الحداثة إلى نهايته
بقولها « نعم قلت نعم سأقول نعم » .

وهناك مشكلة أخرى مع النظر إلى الحداثة بوصفها
مصدر إزعاج ، فهي نظرة تميل إلى تصور المجتمع
الحديث كدلو كان محتما يخلو في ذاته من الإزعاج ،
وتتجاهل كل « ألوان الإزعاج المستمرة لكل العلاقات
الاجتماعية وعدم اليقين الدائم والبهيشان الذي ظل
بمثابة حقائق إنسانية للحياة الحديثة طوال أربع من
الآلوف . ولقد وصف بعض الإبتدأة الصانظون ما فعله
طلابهم ، عندما تمردوا عام ١٩٦٨ في جامعة كولومبيا ،
بأنه « حداثة في الشوارع » ، وذلك على نحو يفترض أن
هذه الشوارع كان يمكن أن تظل هادئة ومنظمة — في
منتصف ما نهاتن ، مع ذلك — أو استطاعت انثقالة
الحديثة إقصاء الطلاب عن هذه الشوارع ، وحجزهم في
قاعات الدراسة بالجامعات والمكتبات ومتحف الفن
الحديث . وإن كان هؤلاء الاساتذة قد عملوا درتهم

ويرى مثل هؤلاء الحداثيين ، الذين يطلقون على حركتهم اسم « ما بعد الحداثة » أحيانا ، أن النزعات الحداثيّة التي تسمى وراء الشكل الخالص والتعبد الخالص هي نزعات بالغة الضيق والتزمت والاختزال للروح الحديث . وما يسمى إليه هؤلاء الحداثيون هو الانفتاح على التنوع والغنى المتعدد للأشياء ، على المواد والأفكار التي يولدها العالم الحديث بلا كلل . لقد تتسموا بالهواء النقي وبهجة الجو النضال الذي كان قد أصبح كئيبا ، متصلبا ، منفلقا ، على نحو لا يحتمل ، في الخمسينيات . وأعادت حداثتهم الجماهيرية الحياة إلى انفتاح العالم وسفاه الرؤيّة اللذين يمتاز بهما بعض الحداثيين العظام في الماضي ، من أمثال بويلير ، ورويتان ، وأبولينير ، وما ياكوبسكي ، وويليام كزابلوس وإليامز . ولكن إذا كانت هذه النزعة من الحداثة قد انجزت ما يضاف من التعاطف الخيالي لهؤلاء العظام فإنها لم تتعلم ، قط ، استعادة لدغتهم النقدية . إذ عندما قبلت شخصية خلّاقة مثل جون كيج دعم شاه إيران ، وأنجزت مشاهد حداثيّة على بعد أميال قليلة حيث كان يتم تعذيب السجناء السياسيين وقتلهم ، فإن فضل الخيال الخلاق لا يقتصر على هذه الشخصية ، إن مشكلة نزعة حداثيّة الجماهير أنها لم تتطوّر منظورا نقديا ، يمكن أن يوضح النقطة التي لا بد عندما من توقف الانفتاح على العالم ، والنقطة التي يحتاج عندها الفنان الحديث إلى أن يديره . ويعلن أن بعض قوى هذا العالم لا بد من نهالها .

إن كل نزعات الحداثة والنزعات للضادة للحداثة قد تصدعت تصدعا خطيرا في الستينيات ولكن وقرتها الناصلة ، بالإضافة إلى حيوتها في التعبير ، وأنت لغة عامة ، جوا نابضا بالحياة ، ألفقا مشتركا من التجربة والرغبة . وكانت كل هذه الرؤى للحداثة ومراجعاتها توجهات فاعلة صوب التاريخ ، محاولات لوسل الحاضر العنيف بامض ومستقبل ، من أجل مساعدة الرجال والنساء في العالم المعاصر على أن يعرفوا هذا العالم . وإذا كانت المبادرات كلها قد فشلت ، فإنها قد نبتت من اتساع الرؤيّة والخيال ، ومن الرغبة في السيطرة على

الماضى . ولقد كان غياب هذه الرؤيّة السلفية ومبادراتها هو الذي جعل من السبعينيات عقدا كئيبا . فمن الناحية الفعلية ، يبدو أنه ملمن أحد ، اليوم ، يرغب في إقامة الصلات الإنسانية التي تستلزمها أفكار الحداثة . ولذلك ، فإن خطاب للحداثة والجدل حول معناها ، الذي كان بالغ الحيوية في العقد الماضي ، قد توقف عن الوجود الفعلي في هذا العقد .

وأنففس العديد من المثقفين والأدباء في عالم البنيوية ، وهو عالم مسح سؤال الحداثة من على الخارطة ، ببساطة ، إلى جانب كل الأسئلة الأخرى عن النفس والتاريخ . واحتضن آخرون صوفية « ما بعد الحداثة » التي تكذّر لترعى الجهالة بالتاريخ والثقافة الحديثة ، وتحدث كما لو كان كل الشعور الإنساني والتعبير واللعب والنزعة الجنسية والمجموعة المتحدة قد اختفرت لتوها — بواسطة ممثلي ما بعد الحداثة — وكانت غير معروفة أو مدركة منذ أسبوع خلا . وفي الوقت نفسه ، فإن علماء الاجتماع الذين أصرّهم الهجوم النقدي على نماذجهم التقني — رعيّة ، هربوا من مهمة بناء نموذج يمكن أن يكون أصدق دلالة على الحياة الحديثة ، واستبدلوا بذلك تقسيم الحداثة إلى سلسلة من المكونات المنفصلة — كالصنّيع ، وبناء الدولة ، والتعصّر ، وتطوير الأسواق ، وتشكيل الصفوة — وقاموا أية محاولة لإقامة تكامل بين هذه المكونات في وحدة كلية . وإد حرّهم ذلك من التعميمات المغالية والكليات الفاضة ، ولكنه حرّهم ، بالمثل ، من الفكر الذي ينفصس بحياتهم وأعمالهم ومكانهم في التاريخ .

وطاقتها وإحساساتها وإذاتها » ، هل نمارس فعلاً سياسياً ، يطبع بالحكومات الاستبدادية ، نصنع الثورات ، تخلق مؤسسات لتأسيس الحقوق الإنسانية وحمايتها ؟ لا شيء من ذلك . فقط « تهقير تقريي » من العصور الإقطاعية ، لأن المؤسسات وقوائم الحقوق ليست سوى محض « الأشكال التي تجعل من تطبيع القوة أمراً مقبولاً أسامياً . هل نستخدم عقوبنا لكشف القناع عن القمع . كما يبدو أن فوكو يحاول أن يفعل ؟ انس ذلك . لأن كل أشكال البحث في الوضع الإنساني « تحيل الأفراد من منطقة مجال على إلى مجال آخر فحسب » ، ومن ثم لا تفعل شيئاً سوى أن تضيق إلى « خطب القوة » المنحصر . ويفقد أي نقد أجور ، لأن النقاد أو الناقدة « في قبضة آلة مهينة ، تغلق نتائج قوتها التي نجليها على أنفسنا مادناً جزءاً من آليتها » .

ونذكر ، بعد التعرض لذلك فترة ، أنه ليس هناك حرية في عالم فوكو ، لأن لفته تشكل نميجاً لا يفلك ، قصصاً أكثر انغلاقاً من أي شيء كان ماكس فيبر يحلم به ، فهو قصص لا يمكن أن تبرز أي حياة منه . واللغز هو السبب الذي يجعل العديد من المنقذين يبدون كأنهم يريدون أن يختلقوا في هذا القلق . وير اللغز ، فيما أحسب ، هو أن فوكو يعرض على الجيل اللجوء من المستنفيات أداة تربية من عالم تاريخي ، تتمثل في الإحساس بالسلبية وانعدام الحيلة التي سيطرت على العديد منا في المستنفيات . ومن ثم فلا معنى لأية محاولة لمقاومة الظلم والقمع في الحياة الحديثة ، مادامت أحلامنا عن الحرية لاتقل شيئاً سوى أن تضيق السلاسل إلى قهوتنا . وما إن ندرك العبثية الشاملة لكل شيء حتى يمكن أن نرتاح على الألال .

في هذا السياق الكتيب ، أريد أن أبحث زعرة الحداث الجدلية للقرن التاسع عشر . لقد شعر حداثي عظيم ، هو الشاعر والناقد المكسيكي أكتافيو إيزاب ، بالأسف ، لأن الحداث « تقتطع اقتطاعاً من الماضي وتندفع إلى الأمام على نحو موصول ، في معدل بالغ السرعة ، إلى حد أنها

وإذا كان كسوف مشكلة الحداث في السبعينيات يعني تدمير الشكل الحيوي للمكان العام فإنه قد عجل بتفكيك عالمنا إلى تجمعات لمادة خاصة ، ومجموعات ذات اهتمامات روحية ، تعيش في جزئيات لاتوافد لها ، أكثر عزلة مما نحتاج إليه .

ويكاد ميشيل فوكو أن يكون الكاتب الوحيد في العقد الماضي الذي كان يملك شيئاً أساسياً يقوله . ولكن ما قاله كان سلسلة موجهة من التوزيعات على موضوعات ماكس فيبر عن اللغص الحديث والبيانات الإنسانية الذي تشكل أرواحه لتتناسب قضبان اللغص . وفوكو ممسوس بالسجون والمستشفيات والمعالزل ، وبما أسماه إرفنج جومهان « المؤسسات الشاملة » . ولكنه ينكر إمكان وقوع أي نوع من الحرية ، على خلاف جومهان ، سواء خارج هذه المؤسسات أو داخلها ، إذ تبتلع شموليات كل وجه من الحياة الحديثة . وهو ينسى هذه الموضوعات بقسوة استحوادية ، وتأنقلت سلبية بالقطع ، منزلاً انكاره على قرائه كما تنزل القضبان الحديدية للقفص ، لأويا كل جدل في لعبنا كما لو كان يبرم مسماراً من جديد .

ويذكر فوكو أكثر احتقاره وبحشية للبشر الذين يتخللون أنه من الممكن للنوع الإنساني أن يصبح حراً . هل نظن أننا نضرب بقوة تلقائية من رغبة جنسية ؟ لا شيء من ذلك . فمنه تنحرف قصب بواسطة « التكنولوجيا الحديثة للقوة التي تجعل من الحياة موضوعاً لها » ، مقنولين بواسطة « انتشار الزعة الجنسية بنقل قوة تهجين على الأجساد وماديتها وقوامها

وبوستيفيسكى أنتد ، يمكن أن يصلوا إلى اكتمالهم الآن .

لقد جرب ماركس ونيتشه ومعاصروهما الحداثة بوصفها كيانا كلياً ، في لحظة لم يكن فيها سوى جزء صغير حديث من العالم فحسب . ويعتقدون ، بعد أن طرحت عمليات التحديث شبكة لا يمكن أن يفر منها أحد ، حتى في أبعد زاوية من العالم ، فإننا نستطيع أن نتعلم قدرًا كبيرًا من الحداثيين الأوائل ، ليس الكثير عن عصرهم بل الكثير عن عصرنا . لقد فقدنا السيطرة على التناقضات التي كان عليهم أن يقبضوا عليها بكل قواهم ، في كل لحظة في حياتهم اليومية ، لمجرد أن يعيشوا . وما ينطوي على مفارقة حقا ، هو أن الأمر قد ينتهي بهؤلاء الحداثيين الأوائل إلى أن يفهمونا - من حيث التحديث والحداثة التي تؤسس حياتنا - أفضل مما نفهم نحن أنفسنا . وإذا استطلعنا أن نجعل من رؤاهم رؤى لنا ، ونستخدم منطلقاتهم لننظر من خلالها إلى ظروفنا بأعين نضرة ، فسوف نرى أن هناك عمقا أكبر مما نظن في حياتنا . وسوف نشعر باتحادنا مع البشر الذين يصارعون ، في العالم كله ، المضطربات نفسها التي نصارعها . وسوف نخود إلى الملامسة الثقافية الحداثية الفنية الحية التي تمت من هذه الممارك ، الثقافة التي تمتد على مصادر هائلة من القوة والعافية ، لو تراءى لنا بوصفها ثقافتنا .

وختتم ، قد ينتهي الأمر بأن العودة إلى الوراء ربما تكون سبيلا إلى الأمام ، وأن تذكر نزعات الحداثة في القرن التاسع عشر يمكن أن يمنحنا الرؤية والشجاعة على أن نخلق نزعات حداثة القرن الحادي والعشرين . وإذا ساعدنا هذا العمل من التفكير على العودة بالحداثة إلى جذورها ، فإنه يجدها ويغذيها ، كي تواجه المخاطر والمخامرات التي تقابلها . إن تبني حداثات الأسم يمكن أن يكون نقداً لحداثات اليوم وإعلاء من أفعال الإيمان بحداثات - الفد ، وما بعد الفد ، وبالرجال والنساء المحدثين فيها .

لا تتمكن من اتخاذ جدر ، فتحيا بوباً ببيع ، غير قادرة على العودة إلى بداياتها لتسترد قدرتها على التجدد . وما يطرحه هذا الكتاب هو أن نزعات الحداثة ، في الماضي ، يمكن أن تعيد إلينا الإحساس بجذورنا الحدية التي تعود إلى مائتي عام . إنها يمكن أن تساعدنا على أن نصل حياتنا بحياة الملايين من الناس الذين يعيشون خلال صدمة التحديث على بعد آلاف الأميال ، في مجتمعات تختلف جذريا عن مجتمعتنا - وملايين الناس الذين عاشوا هذه الصدمة منذ قرن مضى أو يزيد . إن نزعات الحداثة السابقة يمكن أن تغني القوى المتضادة والحاجات التي تلهمنا وتحدينا : رغبتنا في أن نتجدر في ماض اجتماعي وشخصي مستقر ومتماثل ؛ ورغبتنا النعمة للنمو - ليس مجرد النمو الاقتصادي بل نمو التجارة واللاذة والمعرفة والسياسية - النمو الذي يدمر كلا من المذهب الطبيعي (الفيزيائي) والاجتماعي لماضينا وصلاتنا العاطفية بهذه العوالم المفقودة ؛ ولاننا الذي لاواردة فيه للمجموعات العرقية والقومية والطبقية والجنسية التي نأمل في أن تمنحنا « هوية » و« طليدة » ، وتوطين الحياة اليومية - للابسنا ويضائع منازلنا ، كتبنا وموسيقانا ، أفكارنا وأوهامنا - التي تنشر هوياتنا على الفارحة : رغبتنا في قيم صلبة وأضحة نحيا بها ، ورغبتنا في معانقة الإسكانات اللامحدودة للحياة والتجربة الحدية التي تلطمس كل القيم : القوى الاجتماعية والسياسية التي تدفعنا إلى الصراعات المتفجرة مع غيرنا من الناس ، حتى عندما نطوّر حساباتنا وتعلقنا إصق مع أعدائنا الهالكين ، وتترك ، متأخرين جدا في بعض الأحيان ، أنهم ليسوا مختلفين عنا في نهاية الأمر . إن مثل هذه التجارب توحدا مع العالم الحديث للقرن التاسع عشر ، العالم الذي وصفه كلور ماركس بأن فيه « كل شيء محدد بنقيضه » و « كل ما هو صلب يذوب في الهواء » ، العالم الذي يسقط فيه الخطر على كل شيء ، كما قال نيتشه . لقد غيرت الآلات الكثير الكثير ما بين حداثات القرن التاسع عشر وحداثتنا ، ولكن الرجال والنساء المحدثين ، كما رأهم ماركس ونيتشه بولكر



اليوم في هذه الدار جنون ، خوار الايقار والجواميس ، ثغاء الشياه ، قراق الفراخ ، صراخ النساء والعيال ، البخار من القدور ، المدخان من الكوائن والافران . والحجارة السمرء — في هذا الصخب المجاتح اربعة قوائم واهنة ملتوية ، ويطن ضامر يغطييه شعر شاب سماره بياض كثير ، وذيل ناحل كالعصا ، ورقية مهزولة تثقلها هامة هائلة هاوية . متدلّية الاذنين ، وعيناها الكيبريتان تحدقان في الارض بلا كلال .

فاذا ماجن الليل وكسبت الزربية بالظلام ، وضمت في الشقوق والقيعان حياة غريبة : صرير متواصل مكتوم ، زفرات قلقة متأللة ، رفة جناح منزعة قاطعة وصرخة موجزة نهائية نهائيل مبهمة تتقلب في جوف

الليل ، والحصارة السعراء تحديقاً متديفاً مرتجفاً في الظلام الدامس ، لكنها لا تزال قادرة على كد الطريق المترب — مثقلة بالأحمال — في الشمس الحارقة . ظهرها الطويل نحل شعرةً وأثخن بالجروح النافلة ، تمشي تدفع أمامها هامتها الثقيلة ، وعيناها الكبيرتان مفتوحتان على تراب الطريق ، لا يستحتمها أحد على الإسراع ، عرفوا لها واقع خطوها البطيء ، المتواصل ، كأنما هي قطعة من الأرض تتحرك متددة في مسارها .

لقى الولد على ظهرها زكينة قديمة وقفز اعتلاها . ساقاه حول جنبها مثل مجدافين غليظين وهي مركب بليدة . الولد على ظهرها ركبه ألف عفريت : يتقاذف ، يصبح ، يفنى ... يطوح ساقيه بقوة . انحسر الجلباب عن فخذه عضلين مترعين رواءً ونضارة ، الكيان الهالك يجرجر ظلاً مهتزاً على حصباء الطريق ، والشمس على الامتداد الشاسع كاشفة ، وهامات الشجر مطرقة ، والوريقات على العيدان وجوه طفلية ناعسة ، والقنوات حائلة والبنيت تسير على البعد : الورود على جلبابها ، تستند « الفلق » على رأسها يساعدها . عروس شهية ، أردافها تحت ثوبها تهمس ، تخفق مشبوبة مشتتة . والحصارة تسير حوافرها تترك على التراب بصمات مستديرة متتالية .

ازداد الولد هياجاً . ثقل الاكتاف ، ثقل الذراعين ، عظيم الكفين . يقبض على عرف ربة الحصارة ، يعصر الشعر الخشن بأصابعه الحديدية ، يجلجل ضحكات عالية في الفضاء الصامت . استدارت البنات ، ألقت عليه نظرة ثم عادت تسير ربما أطلقت أيضاً ضحكة صغيرة ؟ لأن الولد صاح صياحات شبة مدوية



والحمارة تسير سيرها المائى الذى لا يتغير ربما إبطات البنت ، أو شلت خطواتها نظرات الواد الزاغة
برغبته ، أو إرادته الموثبة فى ساعديه الهائلين المنفصلين .. ربما ، لا يهم لكن المسافة تضيق حتى تدخل
الحمارة متسللة إلى جوار البنت السائرة .

البهجة تحتاج كيان الواد كالريح المائية التفتت البنت له : وجنتاها ناخبجتان مزغبتان ، شفتاها ثمرتان
شبهتان . وضع كفه على قمة كتفها : هشة فى يده ، عيناها طاعة مدللة . تُنقى يد الواد عن نفسها ، يكاد الغلق
أن يسقط من على رأسها ؟ أنزلته وصلته فى يدها .

أماك صدر ، الولد بقوة عظيمة ، أحاط رقبة البنت - من تحت ضفيرتها بيده راقبتها بحيلة ناعمة ، تحاول
إبعاد يده فلا يستطيع ، استلذت به رفقاها على يركه المثلثة ، أحاط كتفها بساعده ، أدخل يده من طوق ثوبها ،
شديها صفيران ناعمان ، تتأوه مبهورة خجلة ، وهو يلهث لهاذا غالبا ولعابه يبلل شفطيه .

البنت تكعثر تكاد تنكفىء على وجهها ، ملهجة تعدل غطاء رأسها احتلتها الولد من تحت إبطها ، رفعها فى
الهواء ، ثم وضعها على الحمارة . وجهها لوجه ، الغلق يتطوح فى يدها ، والحمارة تحتها تسير خطواتها الأراهن
الدؤوب . أخذ البنت الى صدره العريض : يقبل رقبتها ، يحض شفتيها ، يعصرها إليه ، جلبابها أنحسر عن
ساقها ، أزاحه لأعلى ، عرى ظهرها وأحاطه بساعديها ، دفعت وجهها فى رقبته وهو تنن أنينا مرتجفا لا يثا .



ثقلت خطوة الحمامة من حملها ، ازداد اقتراب خشمها من الأرض حتى كاد يحفّ بالتراب ، لكنها تسير
خطوتها المتواصلة الكثيرة الإيقاع .

الصق الولد فخذه بجنبى الحمامة ، أشدع ركبتيه ، أدخلهما تحت وركى اللبنت العاريتين ، ومن ظهرها
دفعها إليه حتى أصبحت محمولة على فخذه العاريين ، ليض عليها بقوة ، دفعها إليه دفعة أخيرة حتى
استقرت ، شهقت شهقة عميقة وانفوس سنّها في لحم كتفه الصلب ، وبدأت أصابعها تضعف عن مقبض
الغلق حتى خلته فسقط متدحرجاً ، والحمامة تسير بالجسدين المتحاضنين .

باله من فعل شنيع حملته الحمامة السمراء القديمة على ظهرها ، إنم قبيح في الضحي العالي ، في هذه
الشمس الكاشفة . هامت الشجر مطرقة صامتة ، وجوه الورقات الطفلية تصحّر دهشة ، والقنوت كابية
أسيفة .

إحتمل العقاب إيتها الحمامة السمراء ، إحتمل العقاب الذى سوف يحل . الولد لك ،
بدأت الحمامة تهزل حتى أصبحت عظاماً متساندة ، اتسعت عيناها تدمعان بلا انقطاع حتى عميت
وأصبح العمر كله ظلاماً مبهماً مُخَوِّناً بالهمسات والصراخ والفوضى أصابها الخيال ، مطارق الرعب تدق
راسها ، تنوشها تدفعها ، تجرى تنخبط في الحيطان .

حقيقة

الآن ، تمزجُ رُوحُ الخريفِ
على ريحٍ
وسيمٍ وديقاتٍ
وقنطرةٍ
كيف انتهيتُ إليها ، والمساء على باريس
يهبط مشدوداً بأذرعِهِ على النوافذ ؟
كيف استنصرتُ
ورمتُ أثوابها ، كى ترانى ؟
لا الطريقُ إلى بوذا طريقى
ولا معنى جِراءِ معنى ...
هل كنتُ أرقُبُ فى المقهى

التفانتها

ونصف دورة كرسى ؟

هل انطلقت من ساحة لم أجدها في الخرائط ؟

هل جاءت بلا سبب من المحطة ؟

لكنى لمست يداً على قميصي في المقهى

لمست يدا ،

حتى ارتعشت

وحتى غام في بصرى مرأى الزجاج ...

شجيرات الهلام

ونسوة يحلن في أثوابهن

ولون مائدة ترنج واستقر مرثعاً ،

في المنظر السرى

في ما تترك الشفتان

في العظم الذى علكته أنياب الكلاب

ولي الخرافة :

أن ألامس ما تناءى

أن يكون اللص جارى

أن تكون سجاتى عيداً

وأن أرك المياه طليقة من ألف جسر ،

في الأصابع

وَالْمَنَابِغُ فِي لَهَاتِ الْجَذْرِ

لِي الْبَيْتِ الْعَجِيبِ ...

وَالآنَ ، تَعْبُرُنِي رَوْحُ الْخَرِيفِ ...

هَلِ الرِّيحُ الَّتِي دَخَلَتْ عِنْدِي

بَسْبَعِ وَرِيقَاتٍ

وَتَنْطَرِقُ

هِيَ الْحَقِيقَةُ ؟

لَوْ أَنَّ الْمَسَاءَ مَضَى ، غُفْلًا

كَأَيِّ مَسَاءٍ ...

هَلِ اكْتُمُهُ فِي وَحْشَةِ الطُّورِ ؟

لَوْ أَنَّ الْمَسَاءَ أَتَى

مَحْمَلًا بِالْهَدَايَا

هَلِ سَاحَفَتُهُ فِي غَفْلَتِي ؟

فَلْتَهَبِ الرِّيحُ

وَلْتَكُنِ السَّبْعُ الْوَرِيقَاتُ فِي جَيْبِي ...

لَأَمْشِ عَلَى قَنَاطِرِي

وَلَتَطْبُشَ مِنْهُ السَّهَامُ ...

فَمَنْ يَدْرِي ؟

لَعَلَّ بِهَا سَهْمَا سَيُغْرِقُنِي فِي الْمَاءِ الَّذِي أَجِدُ ...

اللوحة



استوقفتني . نظرت إلى وجهه . عرفته للتو ، بعيني الواسعتين ، الغائرتين في محجري العينين ، الزرقاوين ، بفعه المزمزم ، وأسنانة القصيرة ، وفكيه المتقيضين . ماتزال أسنانه كاملة ، ويبدو ، لأول وهلة ، كأنه أهتم . وجه أشقر لا أنساه ، فوق عنق دقيق ، وقوام لوحي . ياه . محمود المتنبي ؟ أين أنت الآن . ثلاثون عاما مرت ، بل أربعون ، منذ رأيته في المنصورة ، يسروحيذا أبدا . لا أعرف له أسرة ، لا أعرف عنه أكثر من أنه طالب بالثانوي ، يمشي على شاطئه النيل ، من « طويل » إلى « شجرة الدر » بطول المدينة . يحلم بكلية الحقوق ، ويأن يكون زعيما لحزب ، مثل (أحمد حسين) ، يحلم بألاف السرايدات والمؤتمرات ، ويخطب ، في داخله ، خطبا نارية ، لا يسمعها سواه . يشق أحيانا بيديه ، في انفعال مؤثر ، ثم ينتبه للمارة ، ينظرون إليه ، فيسترد ملامحه ، ويسرع الخطر ، إلى أن يشعر بالأمان ، فيعود إلى ما كان فيه : الحلم ، والفعل . يملّ القول في سريره ، فيسرع إلى خارج المدينة ، يسير بين قضبان القطار ، المزدوج المسار . عندئذ ينسى نفسه ، ويرفع صوته ، مخاطبا الحقول ، وأعمدة التليفونات ، كأنها بشر ، وأمة ،

— محمود . أين أنت الآن ؟ ماذا فعلت في الدنيا ؟

قال من بين أسنانه ، وهو يتشهم ، بسخرية ، بمرارة :

— لي أربعون عاما ، أنتنظر زينا لا يأتي أبدا . أود أن أقف في ساحة الحكمة ، أدافع عن أحد ، أي أحد .

اخبرني : ألم يضربك أحد ؟

ضحكت . قالت :

— لا . لماذا ؟

عاد يسأل :

— اليسمت لك قضية لم ترفعها ، أوقضية رفعتها وحكم فيها ضدك .

ضجعت . قلت :

— لا ، لماذا ؟

قال برجام :

— افعلها . اضرب احدا . دع احدا يضربك . ابحث عن قضية تخصك أو تخص أى أحد . أريد أن اترافع ، أن اظهر مهاراتي ، واقف مترافعا نظير هذا الموقف ، سأخذ اجرا ، قرش صاغ فقط ، سأتكلف أنا القضية كلها .

هذه المرة لم أضحك . أوالعنى صديقى القديم فى محنة وقلت :

— ألك مكتب ؟

قال بلهفة :

— نعم فى هذا الشارع . بالقرب من هنا خذ هذه البطاقة ، بها العنوان ، والتليفون . البطاقة الالف
أو الالفان ، لا أذكر . أعطيت مثلها لغيرك ، فى الطريق ، فى المحكمة ، فى المحال التجارية . لكن لا أحد يأتى
إلى ، لا أحد يطلب عونى . طرا ، بل لا أحد يمد لى يد العون .

وعدته خيرا . فمن أفرهم لا يخلون من المشاكل . وربما يكونون بحاجة إلى رفع قضية . وعانقته مرة
أخرى . وانصرفنا . نسيت أن أسأله كيف يعيش إذن وكيف يتفق على مكتبه ، ونفسه ، وكسوته ، وطعامه ،
وشرايه ؟ هل تزوج ؟ هل صار له أولاد ؟ واللقنى أمره أيا ما ، ثم نسيت به وضع سنين .

— ٢ —

وقعت عينائى على اسمه ، فى دليل عمود ، بصحيفة حزبية ، معارضة . كلماته سياسية ، عالية التبرة ، كأنه
لا يزال يخطب . قرأت العمود من أوله إلى آخره . بدالى ثقل الظل ، تخلو كلماته من البهار ، والفكاهة ،
والمفارقة ، والسفيرة . جاذ وجاف أكثر مما يطيقه قارئ صحيفة . مبعثرة الأفكار ، والفقرات ، فلا يربط
بينها رابط يذكر . تذكرت (يونس شليى) فى (مدرسة المشاغبين) ، فعمود المنيسى ، لا يجمع بدوره .
ادركت أنه الآن عضو بحزب ، لا يبحث عن زعامة ، ولكنه يبحث عن موطن قدم ، عن مساحة يقول فيها
كلماته ، ويقتنا أنه لا يأخذ اجرا ، فالحزب هالة بغير قعر ولا شمس ، والحزب أفقر من الفقر ، يحيا من
الهبوات والعلمايا والإعلانات ، من الوطن ، ومن خسار الوطن ، لم أستطع أن أفرح له . وامتلات نفسى
بالمرارة .



— ٣ —

لحيته عفواً ، مرة ثانية ، في الشارع نفسه ، وربما في مكان اللقاء ذاته . كان غائر العينين ، أكثر مما كانتا ، شاحباً ، تحولت شقيرته إلى صفرة وسواد . وصار (مصفوط) الخدين . بدا لي جوعه واضحاً ، حرمانه من النوم المريح طويلاً . عاتقته بحرارة ، حابسا رغبتى في البكاء . قلت له :
— تعال نجلس على مقهى (الحرية) ، ونشرب شيئاً . أنا أدعوك .

قال لي :

— ادعنى للفداء .

صحبته إلى (ركن الكباب) ، كان معي بعض المال قررت التنازل عنه الآن . طوال الطريق ، لم يقل شيئاً . ولم أسأله عن شيء . كنت فقط حريصاً ، وقد جمعنا لحظة حزن ، على ألا نعثر في رصيف ، أو نصطدم بسيارة ، أو عود نور ، أو أحد المارة ، أو نزل قدم أحداً في بالوعة مكشوفة الغطاء .

جلسنا . طلبنا الطعام ، والشراب المثلج ، وظلنا صامتين . أخشى السؤال ويؤجل هو القول ، فكل نبضة فيه تنتظر الطعام ، فرائحة الشواء تلوح .

حين انتهينا من الطعام . نظرت إليه . قد بلغ الستين فيما أظن ، وشاب كل شيء فيه . لحيته التي لم يقترب منها موسى . شعره الذي لم يقترب منه مقص . اللحية أظلمت ، بعض الشيء ، كونه يبدو أغم ، كونه غائر الفدين . فجأة ، وقد شرب وشبع ، قال متضاحاً :

— الآن . أود النوم .

قلت له :

— ثم على المنضدة . وسأطلب شاياً وصحيفة . صاحب المحل يخدمه يفرغوننى . ثم واسترح .

لكن بدلاً من أن ينام انفجر يبكى بجرعة ، جاء بسببها الجرسون ، وصاحب المقهى ، وصبرى الجرسون . فأسرعت إليهم معلناً ، قهقرياً . وجفف دموعه بمنديل قديم ودسه في جيبه مرة أخرى . وبدأ يحكى لي ما لم أسأله عنه : عاد إلى البيت قبل شهر . وأما ، زهجة الفنانة . قال :

« رسامة ، عانس مثلى ، أحييتى وعشقنا . رسامة من الدرجة الثانية ، تقيم أحياناً معرضاً . تباع أحياناً لوحة . تعمل مدرسة بمدرسة . أحياناً تعلم الرسم لسيده مطلق ، أو أرمل ، أو عانس ، تملك بيتاً فاخراً ومالا وإفرا . كانت تنفق على وعلى البيت والأولاد . ولم تقصر في حقى في شيء »

وأما ، زوجته الفنانة ، جالسة أمام لوحة ، ترسم وجهها للرجل ما .
قال :

« رجل لا أعرفه ، وسيم ، معبر الوجه . ترسم له لوحته العاشرة ، لحلم ، بدا لي أنها لم تحقّق قط . لم تصل إليه أبداً . لم أسألها عنه ذات مرة . عزّت على نفسي فلم أسأل . خضيت دائماً أن أسألها ، فافقدها » .
كان الأولاد حولها ، أحدهم صغير في حجرها ، يرقب ما تفعله أمه ، والآخران منبطحان على سجادة الصلاة يرسمان . قال :

« وأنا الذي لا يجد زيونا . ولم يفلح وكيل مكتب في جلب زيون . أنا الوحيد الذي لا يعمل ، ولا يؤجر . لا يجد فرصة لعمل ، ولا أجر وهذه المرأة تعمل . حتى أولادها يعملون » .

التفتت نحوه لحظة . وابتسمت ، ثم عادت إلى لوحتها . قال :

« ذهبت إلى المطبخ . لا أعرف لذلك سبباً ، ولا هدفاً . فكرت : لماذا جئت إلى المطبخ ؟ لم يكن في فكري عمل شاي ، أو إعداد لقمة ، أو شرب كوب ماء ، من ثلاثتها ، من مطبخها . كل شيء هنا يخصها : المطبخ ، والبيت ، والأولاد . وأنا .. ووجهة هذا البيت . الفصل الذي منها هؤلاء الأولاد ، ظل رجل لها بدلا من ظل الحائط ، حمارها الذي يجمر في الدار . أنا اللبسة الأخيرة للديكور المنزلي ، للوحة حياتها بين الناس . الضرورة المحرقة لحاجة امرأة إلى الجنس » .

خرج من المطبخ . تجول في غرف البيت القليلة . السرير منكوش . الدولاپ مفتوح . بعض الأحذية متناثرة ومقلوبة . قال لنفسه :

« السيدة ، امرأتى . لا ولدت لديها . فالسيدة ترسم » .

كانت اللوحات في كل مكان . لوحات لوجوه ، ولناظر طبيعية ، ولأجساد رجال ، ولأجساد نساء . ولوحات سريرية ، وتكبيرية . وتجريدية . وما لأدريه . لوحات على الخشب ، والقماش ، والورق ، والزجاج ، باطر ، وبدون أطر . فوق المقاعد ، و بجانب الجدران . قال :

« خيال حر ، متوثب ، يعمل ، لا يكل عن العمل ، والتجسّد . يسجن فوق المساحة ، مجرد المساحة . مايتراءى لروح لم أمتلكه قط »

عاد إلى المطبخ ، وسحب سكيناً . قال :

« ركبت عفت لم أعد معه أنا ، حملت السكين . وبدأت من حيث لا ترائي . رحت أشق اللوحات بالسكين . أصليها من أعلى إلى أسفل ومن يمنة إلى يسرة . أشقها بيسر . أقد وأقط لوحات جرت فيها ريشتها بثقة ، ويسر . سمعت ، في الصالة ، أصوات التمزيق . سمعت صوتها يقول : محمود . ماذا تفعل ؟ عندئذ . .

ذهب محمود نحوها . بدأ في شق ما ترسمه . طعن رجلها في القلب ، ثم قده وقطعه . قال :

« العجيب ، أنها لم تصرخ . لم توقفي . الأولاد ، فقط ، هجموا على . عندئذ خافت هي عليهم . كانت الأم أقوى من الفتاة . اندفعت تجذبهم بعيداً عني ، فالسكين في يدي . ربما كنت قد قتلت به أحدهم ، وقتلتها » .

جمعت الأولاد ، وفتحت الباب ، وخرجت ، وصفقت الباب ورأعها ورأعهم . قال :

« لم أسمع طرقها لأذنة بياب جار . لم أسمع نزلها على السلم ، لم تأخذ معها أي شيء ، أي ثياب ، ولم أكن قد تركت لها لوحة واحدة . وجلست هامداً ، لا أبكي ، لا أشعر بفرح ، ولا بندم . لا شيء داخل سوى الخواء . ومن حولي كانت لوحاتها الممزقة ، تحوم حولها روحها ، تفرح منها رائحة عرقها . لا يزال العرق يذعم أنفي »

نظر إلى هامدا . قال :

« مرشور . لا أعرف أين ذهبت ، لا هي ، ولا الأولاد . حتى المدرسة هجرتها . السيدات اللاتي كانت تعلمن الرسم لا يعرفن لها طريقاً . والأهل ؟ لا أعرف لها أملاً . وهي لم تعرف لي أملاً . اتعرف أنت لي أملاً ؟ ! »

محمد كاظم حسين ومنظومته الفكرية

■ لعل ابرز ما انتسم به ثقافتنا العربية ؛ بل ممارساتنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية عامة ، هو تجليها في اشكال متجذرة متفرقة متناثرة لا يكاد ينتظمها إطار نظري شامل محدد . حقا ، إن كل تعبير وكل ممارسة - مهما تكن - هي جزء من منظومة فكرية اكبر ، سواء توفر الوعي بها او لم يتوفر . ولكن ما اكتر ما تطمس هذه المنظومة الفكرية الاكبر ، عجزا عن استشرافها وتنميتها ، او إخفاء لحقيقتها . وكثيرون هم المكرون العرب الذين لهم اجتهادات عميقة في مختلف مجالات المعرفة من اجتماعية واقتصادية وتاريخية وعلوم نفسية وادبية ولغوية وفلسفية وعلمية خالصة . ولكن ما انذر أن نجد بين هؤلاء المفكرين من تجلت اجتهاداته في نسق فكري نظري شامل ، يتطور ويتكامل على مدى حياته الإنتاجية الفكرية . ما اكتر الجزر المتناثرة وما اقل القارات والدُنى المتلاحمة المتراكبة في ثقافتنا العربية الحديثة .

ورغم تنوع موضوعات هذه الكتابات ، فإنها جميعا ينتظمها نسق منهجي وفكري شامل . وسوف اكتفى لضيق المجال بتقديم لوحة سريعة لأبرز ملامح هذا النسق المنهجي والفكري في أهم كتبه متخذاً من كتابه « وحدة المعرفة » نقطة انطلاق إلى منظومته الفكرية عامة . وفي هذا الكتاب بعض العناصر والخيوط التي سبق أن عبر عنها في كتابه « متنوعات » وفي روايته « قرية ظالة » وفي كتابه « التحليل البيولوجي للتاريخ » ، كما سنجد كتاب « وحدة المعرفة » مُضيماً في كتبه اللاحقة ، ولهذا فإن الانطلاق من هذا الكتاب يتيح لنا رؤية شاملة لمنظومته الفكرية عامة في اكتمالها النظري .

في مدخل كتاب « وحدة المعرفة » نكاد نقرا جوهراً أطروحته : « في الكون نظام وفي العقل نظام والمعرفة هي مطابقة هذين النظامين » ... النظامان من معدن واحد ، والمطابقة بينهما ممكنة لما فيها من تشابه . ولو لم يكن متشابهين لا استحالت المعرفة [صفحة ٦] . والكتاب هو محاولة للبرهنة النظرية على صحة هذه الأطروحة وصواب التطابق بين النظامين . ولكن .. كيف نقول بهذا التطابق ومعرفتنا الإنسانية لا تزال ناقصة مشتتة ؟ يتسائل محمد كامل حسين ، ويرى أن سر هذا النقص والتشتت هو أن البحث في المعرفة الإنسانية بدأ بدراسة الإنسانيات ، على حين أنه كان ينبغي أن يبدأ بدراسة الواقع المادي . النظام الكوني يبدأ من أسفل إلى أعلى ونظام المعرفة بدأ من أعلى إلى أسفل ومن هنا كان الاختلاف . [ص ٤] ولهذا فعلينا - كما يقول محمد كامل حسين - أن نعيد بناء المعرفة الإنسانية بناء منهجياً جديداً يتيح لنا توحيد المعرفة في نظام واحد يطابق مع النظام الكوني . وهناك بغير شك حجة عملية تؤكد هذا التطابق كما يقول محمد كامل حسين هي « ما حقق العقل من قدرة على التحكم في

لعمل الطبيب الجراح والمفكر والأديب الدكتور محمد كامل حسين ، أن يكون واحداً من هؤلاء المفكرين النادرين الذين تشكل أعمالهم منظومة فكرية تتراطب فيها وتتسق مجالات ثقافية مختلفة ، تمتد من العلوم الطبيعية إلى العلوم الإنسانية ، ومن مباحث الواقع إلى مباحث القيم المعيارية ، ومن قوانين المادة والحياة والإنسان إلى قوانين الإيمان ، دينياً كان أو غير ديني . ورغم هذا فما أقل ما يلقاه هذا العالم المفكر من اهتمام علمي واجب^(١) .

لقد ولد محمد كامل حسين في ٢٠ مارس ١٩٠٦ وتوفي في ٦ مارس ١٩٧٧ . ولهذا فإن لقائنا معه في هذه الكلمات في هذه الأيام بالذات ، هو احتفال بميلاده ويذكرى وفاته في آن واحد .

وقد يكون من المتعذر الإلمام في هذا المجال الضيق للإلماء تفصيلياً بفكر محمد كامل حسين الذي تضمه كتابات عديدة متنوعة ، هي كتاب « متنوعات » الذي صدر عام ١٩٥٤ و « التحليل البيولوجي للتاريخ » الذي صدر عام ١٩٥٧ و « وحدة المعرفة » الذي صدر عام ١٩٥٨ و « الوادي المقدس » الذي صدر عام ١٩٦٨ و « الذكر الحكيم » الذي صدر عام ١٩٧١ و « الشعر العربي والذوق الحديث » عام ١٩٧١ و « النعم المفقول » عام ١٩٧٢ ، فضلاً عن العديد من المقالات الفكرية والعلمية واللغوية والأدبية التي نشرت متفرقة ولم تجمع ولم تنشر بعد في كتاب .

لحب أن أتوه بهذه المناسبة برسالة الدكتوراه القيمة عن الفكر الديني لمحمد كامل حسين التي أعدها الباحث التونسي نور الدين نويرة إلى جامعة السوربون عام ١٩٨٥ .

كثير من الأمور الطبيعية ، ولكن المهم هو أن نسمي إقامة الحجة النظرية على تطابق النظامين . وإن يتم هذا إلا يقلب الهرم المعرّف فبدلاً من أن يقف على رأسه بالدراسات الإنسانية ، نعيدّه إلى قاعدته المادية الطبيعية . فبهذا يعود التطابق بين النظامين ويصبح الواقع والمعقول شيئاً واحداً . وإذا كان الهرم المطلوب يذكرنا بماركس ، فنحن تطابق العقل والواقع يذكرنا بهيجل . على أننا حتى الآن لا نزال في مجال الفرض . فلننتقل مع محمد كامل حسين إلى مجال الإثبات .

يزيح محمد كامل حسين من طريقه البحث بعض النتائج المعرّقة للبحث العلمي مثل الغلغلة التي تجعل من الغايات منطلقاً لوجود الأسباب وتفسيرها لها ، والغلغلة التي تقسم مسافة زائلة بين المفروضات ، والرؤية الخطية للزمن التي لا تدرك اختلاف وتتنوع اتجاهاته ، والمفهوم الفيني للحاقليّة ، على حين أن الحقيقة علاقة بين الأشياء . ثم يتجه بعد ذلك إلى نتائج العلوم الطبيعية ليؤسس لنا النظام الجديد . فبيداً من البسيط إلى المعقد فالأشد تعقيداً . ولكل مجال من هذه المجالات قانون خاص ، ولهذا تتفاضل أو تتراتب القوانين بتصاعدها من البسيط إلى المعقد فالأشد تعقيداً . وعندما نتحدث عن القوانين فنحن نتحدث في الوقت نفسه عن الأشياء . فالأشياء تجسيم للقوانين . ولنبداً بالأصل ، وكلمة الأصل هنا عند محمد كامل حسين لا تعني أولية زمنية ، وإنما تعني أولية تركيبية . في الأصل كان هناك شيء واحد له قدرة على الاتحاد مع أشباهه على نسب مختلفة . وهكذا تكوّن البروتون والإلكترون . ثم نشأت عن هذا الاتحاد الذرة التي تكونت بها القوانين الكيميائية . ثم استمر الاتحاد بين الذرات فكان الجزيء وكانت القوانين

الفيزيائية . وهنا نشأت فجوة في الطبيعة ، فجوة من القلق المادي مهدت لوثية نوعية جديدة . ويزداد الاتحاد بين الذرات وخصاصة باتحادها مع ذرة الكربون يخرج مركب جديد هو المادة الحية . ويتحد جزيئاتها تخرج الخلية التي تكتسب قوانين جديدة مختلفة عن القوانين الطبيعية هي المرونة والتكيف والمقاومة .

ويأتحد الخلايا وتكاثرها بتشكّل أعضاء منها . وهنا تبرز الفجوة الثالثة الثانية بين الحيوان والإنسان بعد الفجوة الأولى بين المادة والحياة . ويزداد التعقيد باتحاد الخلايا وتشكّلها في عضو خاص هو المخ يبرز قانون جديد أعلى هو العنويّات . والعنويّات هي النتيجة الطبيعية لتعقد العضو العصبي في الإنسان وهو المخ . وينشأ العقل ، وهو جهاز إلكتروني قادر على التذكر والتمييز . وتذوق الجمال وتجسيد العنويّات . وتنشأ ملكة جديدة هي الكبح أي قدرة الكائن على الامتناع عن عمل ما وإن كان قادراً عليه . وقانون الكبح هو الضمير وهو أعلى القوانين الإنسانية . والضمير تركيب أعلى من التركيب المحدد للإنسان ولهذا فهو يتشعب ويصدر ويغير عن قوة أعلى من الإنسان . إنها ذات عليّة عالية قادرة مريدة تعمل في حياة الإنسان ولكنه غير قادر على تصويرها على حقيقتها . إنها الله .

هذه هي البنية التفاضلية أو التراتبية التي يصور بها محمد كامل حسين نظم المعرفة ونظام الكون وهو يصوغ لكل مستوى من مستوياتها قانونه وقواعده وسماته الخاصة بالتفصيل الدقيق المستند إلى معرفة علمية دقيقة . على أن النظام في مجمله يتسم بامرئين : الأول هو أن أصوله بسيطة وأنها تزدهر تعقيداً حتى تصل إلى الإنسان وما فوق الإنسان . والثاني أن هذا النظام نظام

تصاعدي يقوم على ترتيب مستقر ثابت ، يبدأ من البروتون والإلكترون حتى ما فوق الإنسان .

ويرفض محمد كامل حسين أن يوصف نظامه الفكري بالمادية ، ذلك لأنه في قمة نظامه ، هناك ما هو فوق الإنسان . على أن هذا لا يخالف القول - كما يؤكد هو نفسه - بأن حياة الإنسان كلها مادية كانت أو معنوية - ليست إلا نتيجة لوظائف أعضائه [ص ١٤٢] . فهناك أصل قسبيولوجي طبيعي للعقل والمعنويات جميعا ، أصل قسبيولوجي للحب والفن والأخلاق ، حتى للإنسان نفسه « ولا يعنيها ما يؤمن به الإنسان ما دام يؤمن به » . لأن الإيمان مهما يختلف موضوعا يدل على نظام في التكوين العقلي المهيء » [ص ١٧١]

هذه باختصار شديد هي اللوحة التي يقدمها محمد كامل حسين للعلاقة الحميمة المتطابقة بين نظام المعرفة ونظام الكون . والواقع أن تصاعده مختلف أشكال التعبير والسلوك الانساني المادي والمعنوي والنفس والفكري تصاعيدا قسبيولوجيا ، وتفسيره لبنية المخ وعملياته المختلفة تفسيراً إلكترونياً يعد رؤية ريادية مبتكرة لخناهج واتجاهات علمية وعلاجية أخذت تسود خلال السنوات الأخيرة في مجالات الأبحاث العصبية والنفسية . ولعلنا نجد في كتابه « متونعات » إرهابا ببعض ما جاء في كتابه « وحدة المعرفة » وخاصة في مقاله النقدي لطم النفس التحليلي الفرويدى .

إلا أن النظام الكونى الذى يعرضه محمد كامل حسين يكاد يكون نظاما جاهزا ثابتا نهائيا ، وهو إن صح فيه معنى أن التطابق بينه وبين المعرفة نهائية وثابتة كذلك حقا ، إن هدف المعرفة الإنسانية هو التطابق مع قوانين وحقائق الواقع المادى ، إلا أن هذا التطابق ليس تطابقا نهائيا ثابتا بل هو تطابق نسبي تقاربى وهو عملية تاريخية

طويلة لاحد لنهايتها ، وهى ليست عملية سلبية بل عملية مؤثرة ومغيرة كذلك في بنية النظام الكونى نفسه . أما من ناحية المعرفة بالحقائق والقوانين الإنسانية ، فليس هناك تطابق نهائى لأنه ليس لها نظام جاهز ثابت نهائى . لأن الخبرة الإنسانية دائمة الاختلاف والتغير والتجدد بذاتها وبفضل المزيد من المعرفة بها .

ويرغم الأهمية الكبرى لدراسة الأصول الفسيولوجية للمعنويات الإنسانية ، فإنه لا مبرر - في تقديرى - لإدراك صحيح لهذه المعنويات بغير دراسة أصولها وجذورها التاريخية والاجتماعية كذلك . وهى دراسة أساسية وإن تكن مفقودة تماما في منظومة محمد كامل حسين . ولهذا تكاد هذه المنظومة أن تكون امتدادا معاصرا للمدرسة المادية الميكانيكية في القرن الثامن عشر ، وإن كانت مادية محمد كامل حسين تتجاوز ميكانيكية تلك المادية ، وتتميز بأنها مادية الكترونية وراء طبيعية لوصف التعبير . قد نختلف أو نتفق مع هذه الرؤية الكونية الإنسانية الشاملة ولكنها رؤية ذات عمق واتساق . وهى ليست مجرد اقتباس من فلسفة صومبول الكساندر كما لمح عباس محمود العقاد في مقال قديم له في الأخبار في ١١/١١/١٩٦٧ بعنوان « اقتباس أو توارث خواطر » ، وإنما هى ثمرة للثقافة العلمية الفلسفية والموسوعية العميقة لمحمد كامل حسين ولجسارته الفكرية فضلا من خبرة حياته الشخصية .

وفي كتابه « التحليل البيولوجى للتاريخ » سنجد إرهابا منهجيا ونظريا لكتاب « وحدة المعرفة » . وهو كذلك محاولة للكشف عن تضاللية أو تراتبية القوانين الموضوعية التى تحدد نظام الأحداث التاريخية . وفي هذا الكتاب يرى محمد كامل حسين أن التاريخ هو أثر الزمن فى كائن بعينه هو الإنسان وهو يرى أن مطلق الزمن عامل

قوى في تكييف أحداث التاريخ وتحديد أسلوبها ونظامها . وكما وجدنا في كتابه « وحدة المعرفة » أن قوانين الإنسان لها جذورها في القوانين البيولوجية ، سنجد للتاريخ جذوره البيولوجية كذلك في هذا الكتاب . فالبيولوجيا كما يقول هي علم يبحث في أثر الزمن في الكائنات الحية من حيث النمو والانتحال والتطور ، والتاريخ يبحث في أثر الزمن في ما هو إنساني . [ص ١١] ويقسم^(٢) محمد كامل حسين الحياة الإنسانية إلى أقسام ثلاثة : الأول هو الحياة الداخلية وتقوم على الغرائز ولا أثر للزمن عليها . لأن طباع الإنسان ثابتة على حد قوله . والثاني هو الحياة الخارجية أي النشاط السياسي والاجتماعي . ويتخذ أثر الزمن فيها شكلا دوريا ، مما يذكرنا بأين خلدون وإن كانت الدوريات عند أين خلدون لا ترجع إلى أثر الزمن وإنما إلى أسباب اجتماعية واقتصادية . والقسم الثالث هو الحياة العقلية ويتخذ أثر الزمن فيها شكل اطراد ونمو . ثم يأخذ محمد كامل حسين إثباتات فرضياته هذه في تحليل شامل لتاريخ مختلف أوجه النشاط الإنساني من شعر وفنون وحياة سياسية واجتماعية ومدنية وعقلية وبنية ، ويرغم هذه الرؤية البيولوجية للثبات والدورية التي تكاد أن تكون شكلا آخر من أشكال الثبات في وصفه لما يسميه بالنشاط الفريزي والنشاط السياسي والاجتماعي ، فإنه يجعل العقل القوة المحركة للنمو في حياة الإنسان ، بل يجعل العقل وانتشار العلم السبيل لتحقيق عصر المساواة والعدل والسلام في العلاقات الدولية . وهو يكاد يجهّم بحسب رؤيته الدورية . بحتمية الحرب العالمية الثالثة ، وإن كان يقول بأنه « إن يمنع قيامها إلا شيء واحد هو ازدياد قوة

٢ في كتاب « مدارك فكرية » لكتاب هذا المقال ملخص لتعديل نقدي لكتاب « التحليل البيولوجي للتاريخ » . راجع صفحة ١٣٩ - ١٤١ [الطبعة الثانية : دار الهلال] .

الجماعير ، وقدرة هم على التفكير ، واحتلال عدم خضوعهم لقادتهم حين يؤمرين أن يقتلوا ويقتلوا . [ص ٦١] ويرغم من المنطق المنسق لبناء النظرى لهذا الكتاب واستناده إلى معرفة بالغة الغنى في مختلف جوانب المعرفة الإنسانية إلا أنه في الحقيقة يستند إلى نفس المنهج الذي طلعناه في « وحدة المعرفة » الذي يقوم على إفراغ الحركة التاريخية والإنسانية من ألياتها الاجتماعية وتقسيمها بقوانين مفارقة لها . فهو مثلا يفسر حركة التاريخ بمطلق الزمن جاعلا من الزمن قوة مفارقة للأشياء ، ذات ذاتية متميزة ، والواقع أنه لا وجود للزمن إلا في ارتباطه بحركة الأشياء نفسها ، وهو يتغير بتغيرها وبحسب قوانينها الموضوعية . وهو - كمثل آخر - يجعل من الملل مصدرا لدورية الحركات السياسية والاجتماعية بل والتغير الدورى في الأشكال الأدبية والفنية ، لا في موضوعاتها التي تؤكد ثباتها . والملل عنده ليس من « صفات النفس » كما يقول في كتابه « الذكر الصكيم » [ص ١٥٧] وإنما هو « من أوضح صفات العقل الذي يعتمد في عمله على ما يريد إليه من حواس هي أشد ما يكون إحساسا بالثعب والملل » إنه إذن يفسر الدورية في الأمور السياسية والاجتماعية والثقافية بعوامل حسية نفسية عقلية مخفظة وهي جميعا مفارقة لقوانين الحركة الاجتماعية . وهو عندما يتحدث عن الغرائز الثابتة يذكر منها الخير والشر والحرية والشرف والعدالة والفكر والإيمان وموضوعات الآداب والفنون وهي في الحقيقة مفاهيم وقيم اجتماعية تختلف باختلاف الأوضاع والمواقف وليست غرائز ثابتة لا أثر للزمن فيها . على أن اختلافا مع منهجية هذا التحليل البيولوجي للتاريخ لا يقلل من قيمته كمحاولة لصياغة بنية نظرية شاملة في حركة التاريخ في مختلف تجلياته الفردية والاجتماعية والسياسية والثقافية ، أرقى

من المنهج الوصفي الحداثي التجزيئي المسطح الذي يسود
العديد من دراساتها التاريخية . ولطنا نجد في هذا الكتاب
تأثراً بالإطار العام لفلسفة شبنجلر التاريخية ، إلا أنه
يختلف بل يناقض هذه الفلسفة ، إذ ينتهي إلى الدعوة بل
التبشير بعالم جديد من العلاقات الفردية والاجتماعية
والدولية تقوم على المساواة والعدالة والعلم والعدل
والسلام . [ص ٧٧ - ٨٣]

وإذا كان العقل هو القوة المحركة والنمو التي تتحقق
بها المساواة والعدالة والسلام في هذا الكتاب ، فإن
الضمير هو هذه القوة في روايته « قرية ظلة » ، على أننا
سنجد في النهاية أنه لابد من توازن هاتين القوتين : العقل
والضمير ، في بناء العالم الجديد الذي يشر به محمد كامل
حسن .

وقرية ظلة رواية أدبية ، رغم غلبة الطابع الفكري على
موضوعها الجهر المبالر . إنها رواية ذات أطروحة .
وروائيتها تنبع من بنيتها الأوروكسترالية ومن توزع
أطروحتها بين شخصيات متنوعة مختلفة متصارعة
متصارعة ، كما تنبع من وحدة الأثر الجمالي والأخلاقي
لبنية موضوعها أي لضمونها الكلي . وأغلب فصول
الرواية يقع في أورشليم في يوم واحد هو يوم الجمعة ، يوم
صلب المسيح . وتكاد مقدمة الرواية أن تلخص موضوعها
على النحو التالي :

« لم تكن دعوة المسيح إلا أن يحتكم الناس إلى
ضميرهم في كل ما يعملون . فلما عزموا أن يصلبوه لم يكن
عزمهم إلا أن يقتلوا الضمير الإنساني » ثم تنتقل المقدمة
إلى ما يمكن أن يُعد كشفاً لبعد من أبعاد مضمون الرواية
وليس لمجرد موضوعها المحدد : « فليست أحداث هذا
اليوم من أتياء القرون الأولى بل هي نكبات تتجدد كل يوم
في حياة كل فرد . فالناس أبداً معاصرون لذلك اليوم

المشهود » [ص ٣] . ثم تبدأ الرواية التي تنتقل بنا بين
مجتمعات ثلاثة في أورشليم ، الأولى هو مجتمع بني
إسرائيل والثاني مجتمع الحواريين والثالث مجتمع
الرومان . ويألفهم مما يتسم به كل مجتمع من هذه
المجتمعات من مواقف علم من مسألة الصلب ، لبني
إسرائيل يتعجلون صلب هذا الذي يقصد دينهم ويمزق
وحدثهم . والحواريين أتباع المسيح يطيحون عن طريق
الإنقاذ والرومان لا يهمهم إلا حفظ النظام العام ،
وتكريس سيادتهم مهما كلف ذلك من قسوة وعنف وإساءة
دماء . فإننا نجد داخل كل مجتمع من هذه المجتمعات
مستويات من الخلاف والاختلاف بين شخصيات بعضها
شخصيات تاريخية وبعضها متخيل ، ومواقف بعضها
تاريخية وبعضها متخيل ، مما يفجر باستمرار حواراً بين
أفكار جوهرية هي خلاصة الخلاصة في حياة الإنسان في
كل العصور . وقد يبلغ هذا الحوار حد الفكرة العاطفية بين
رجل الاتهام الموكل بإدانة المسيح وبين زوجته التي
تتساءل : كيف يصلب إنسان يقول بأن الله هو الحب . وقد
يبلغ الحوار حد القتل وتعزيق الجسد كما حدث بالنسبة
للجندي الروماني الذي أحب « المجادلة » واعتق
المسيحية وامتنع عن أن يقضي لقائه سرّاً يشع له القمام
مدينة أعدائه . وقد يكون هذا الحوار مجرد خلاف فكري
بين الحواريين حول الموقف من صلب المسيح ، هل

يمارسون العنف إلا تلقاه ، أم يكتفون بالانتشار لنشر دعوتهم التي هي في جهرها ضد العنف « أحيوا اعداءكم » ، وقد يكون الحوار مجرد حوار فكري كذلك حول العلاقة بين النظام والضمير ، أو بين العقل والضمير ، أو حول معنى الحب والإيمان وكبح الشهوات أو حول العلاقة بين القوة الحيوية وقوة العقل وقوة الضمير ، أو حول مغزى الإطعام في لحظة صلب المسيح ، إلى غير ذلك .

وهكذا يشيع في بنية الرواية حوار صراعى فكري متصل عبر أقسامه الثلاثة بين شخصيات المختلفة حول مواقف ومفاهيم وقيم إنسانية أساسية ، مما يعطى للرواية ريفم سيادة الطابع الفكري فيها ، مذاقا وتوترا أدبيا فنيا .

ورغم توارر المفهوم المسيحي عبر الرواية ، الذي يتمثل أساسا في الدعوة إلى المحبة والسلام ، والانتقال من القيم الحسية الخارجية إلى عالم الضمير الفردي الداخلي ، فالضمير هو المعبد الحقيقي وليس مجرد العبادات ، فإن الرواية تهجنت تقديم صورة الصلب وهبرت عنه بالإطعام ، تأكيدا للروية الإسلامية التي تقول بأن الصلب لم يتم وإنما « شبه لهم » ، هذا إلى جانب دعوة واضحة إلى فصل الدين عن الدولة ، التي تعد تجسيدا لقول المسيح « أعطوا ما لقيصر لقيصر وما لله » ، وإن كانت إلى جانب ذلك - صدى لما كان يدور في المجتمع المصري في مرحلة صدور الرواية [عام ١٩٥٤] من صراع حاد على السلطة بين ثورة بواية الناصرية وحركة الإخوان المسلمين ، فما أكثر الفجرات المعبرة عن ضرورة الفصل بين الدين والدولة ، مثل : « إن الذين يدعون النظام بالدين يطمثون في حق الدين . إن النظام من عمل الإنسان وهو ناقص وخاضع للتطور ولا يجوز ذلك على الدين » [ص ١٠٠] ومثل « أما

أن يحاول الدين أن يغير نظام بنظام فعل لا يتعلق به . ثم إن النظام الجديد لا يلبي أن يصبح في حاجة إلى تغيير . لأن هذه الأنظمة تتكون وتتولى ثم تنهار لأسباب خارجية عن الدين ، خارجة عن سلطان الفرد » [ص ٢٢٧] .

وكما بدأت الرواية بمقدمة ، تنتهي بخاتمة خلاصتها الدعوة إلى الموازنة والتوازن بين قوى ثلاث تعمل في حياة الناس ، هي **القوة الحيوية** وما فيها من غرائز وشهوات ونزعات ، و**قوة العقل** وما فيها من قدرة على المعرفة وقوة الضمير وما فيها من إدراك للحق والباطل ، فتكون القوة الحيوية مصدرا للنشاط وقوة العقل ليليا وقوة الضمير مانعة لهما من الشطط . [ص ٢٢٩ - ٢٣٢] .

ونكاد ننتهي في هذه الدعوة إلى الموازنة بين هذه القوى الثلاث ، حدة القرائن الثلاثة الطبيعية والانسانية وما فوق الإنسانية التي أصلها وفصلها محمد كامل حسين في كتابه « وحدة المعرفة » .

وإذا كانت « قرية ظلمة » تعبر عن صورة مصغرة رمزية لتأريخ إنساني ظالم مستمر في ظلمه ، فإن « الوادي المقدس » هو البديل وهو القرية المعادلة الأخيرة في مواجهة هذه القرية الظلمة . و « الوادي المقدس » هو كتاب من أواخر كتب محمد كامل حسين . وهو ليس رواية . فليس فيه أحداث أو شخصيات . ولكنه يتضمن معالم أخلاقية وروحية وقيمية لمدينة فاضلة جديدة . يسعى لينأثها محمد كامل حسين عبر حديث حميم - طرأل الكتاب - معك أنت أيها القارئ . على أنه ما يليث أن يقول لك في نهاية الكتاب « تحدثت إليك طويلا ، وعرضت عليك أمورا كثيرة تتعلق بنفسك ، ولم ألق لاسلك من أنت ؟ أما وقد انتهيت من هذا الحديث ، فأحسب أنني في الواقع كنت أتحدث إلى نفسي . على أنني أرجو أن يكون هناك من يصلح له هذا الحديث كما أثنى الله صلح لي » [ص ٢٠٧] .

ويتكتمل منظومة محمد كامل حسين الفكرية . ولهذا قد لاتجد جديدا في كتابه « الذكر الحكيم » مما يضاف إلى هذه المنظومة . فالكتاب هو دراسات في القرآن الكريم للمسلمين وغير المسلمين ، وللعرب وغير العرب ممن نشأوا على التفكير الحديث لتقريب القرآن من افهامهم ، ولكن اهم ما يميز هذه الدراسات هو انها محاولة لتفسير القرآن تفسيراً نفسياً ، وهو يعدّ بهذا امتداداً للبعد النفسى في منظومته الفكرية . على أن أخطرها في هذا الكتاب هو محاولة تفسير إعجاز القرآن على أساس نظرية يقول بها محمد كامل حسين في اللقد الادبى تقوم على مفهوم « قوة التعبير » . فهو يرى أن معجزة القرآن تكمن أساسا في قوة تعبيره عن النفس الإنسانية عامة والنفس العربية خاصة ، وعن روح أهل الصبراء بوجه أخص . [ص ١٦٥ - ١٨٠]

هذه إشارات عامة لبعض معالم المنظومة الفكرية لمحمد كامل حسين ، لم تتشكل دفعة واحدة وإنما تطورت وتكاملت عبر سنوات حياته ، وقد نتفق معها أو نخلف ، وقد نرى فيها رغم الحرص على الموازنة تغلبا للعقل والعلم أحيانا ، وتغلبا للضمير والإيمان أحيانا أخرى ، وقد نرى فيها احتقالا بالجانب المادى الطبيعى الفسيولوجى

والجانب الاخلاقى الفردى التطهرى ، وتجاهلا للجانين الموضوعية للواقع التاريخى والاجتماعى ، ولكنها تبقى ورغم هذا ، رؤية ذات أبعاد علمية ومعرفية وجمالية وأخلاقية ودينية متصلة ، تستشرف أبيل أشواق الإنسان في الحب والسعادة والتقدم والسلام .

تحية للمفكر والمعلم والإنسان محمد كامل حسين في هذه الذكرى المزدوجة ل ميلاده ووفاته .

« الودادى المقدس » كما يقول في مطلع كتابه هو البقعة من الأرض ، وهى القطعة من الزمن ، وهو الحال النفسىة التى تسمح فوق طبيعتك وطبيعة الأشياء ، فوق ضرورات الحياة ، بل حدود العقل ، هو حيث يكون إيمانك بما تؤمن به إيمانا قويا خالصا لا يشوبه شك ولا يعتريه ضعف « [ص ٥] . « وهو حيث تسمع صوت ضميرك صريحا واضحا أمرا بالخير في غير تردد كانه صوت الله » [ص ٦] « الودادى المقدس يكون حيث تريد وحين تريد ، لا يحده مكان ولا زمان ولا يحده تعريف ولا وصف بعينه . فحيثما تطهرت نفسك وحيثما أحببت حبا خالصا ، وحيثما عملت عملا جميلا ، فثم واديك المقدس » [ص ٧]

والتطهر ليس صفة نفسية إنسانية عند محمد كامل حسين بل هو مظهر من مظاهر قانون كونى عام هو الاستقطاب . وهو - كما يقول - « موجود في الجماد والنبات والحيوان وفى الطبيعة الإنسانية » [ص ٤٧] من الإبرة المغنطة إلى الاستقطاب الراسى فى النبات ، إلى الاستقطاب المركزى فى الحيوان ، إلى الاستقطاب النفسى فى الإنسان . « فى الإنسان ، الله هو القلب ، والمستقطب هو النفس البشرية » [ص ٤٧] .

وتكاد نظرية الاستقطاب عند محمد كامل حسين أن تذكرنا - مع الاختلاف - بنظرية التجاذب الكلى فى الفلسفة الرواقية ، بل لحل رؤية محمد كامل حسين فى التوافق بين النظام الإنسانى المعروى والنظام الكونى أن تقترب - مع الاختلاف - من نظرية التوافق مع الطبيعة عند الرواقيين كذلك .

وكتاب « الودادى المقدس » على تنوع موضوعاته هو فى الواقع وقفة مستأنية عميقة فى قمة الهرم الكونى المعروى حيث يسود قانون الضمير وما فوق الإنسان وتكاد تتم به

الزمرد تمرد

تقدمت واجهة زجاجية لامعة كالبلور لا أرى من الداخل جيوش نمل أحمر تزحف مجنمة بجناح واحد تخترق سدغى الأيمن يتقدم تجمع كبير صوب الجبهة ينهش الشرايين تتمدد نبضها يضرب سمعى يشهر آلاف المدى تجتز الشعيرات الدموية الصفراء يلتهمها بمقاريض دقيقة تنز تحت فروة رأسى لم أعد استطيع حملها ثقلت تواريخى أصابعى تضغط بعنف موضع الألم توقف الزحف المتماذى الأم الجافية صلبة وضاغطة بجنون يعتصر الأم الحنون بصيلات الشعر تزار منتصبه ملتوية منتحرة المنبت تفر عصفير الفكر وطوفان النمل يعلو نبال دواخل يصعد غلوة وائشراخا فى الحلق صاح بى سيد الفلك معتطيا عربة فارغة

« أنج من بلد لم تعد فيه روح »

قال الجنوبي

« لا ، للعربة السفينة »

« قلبى الذى نمسجته الجروح »

قلبى الذى لعنته الشروح »

يرقد الآن فوق بقايا المدينة

وردة من عطن^(١) »

أتقدم أركن جهتي على قضيب معدنى يؤطر الواجهة الزجاجية يتلاطم بحر البلور بروية تسرى سلاسا

(١) وردة الأزل أمل دنقل

وجيزا في رأسي نظرت فإذا بحارس ليس بشاب ولا هو بكهل رأسه نأر وجسده تلج بينهما ريق فلا النار تلج
الثلج ولا الثلج يلج النار^(٢)
— من أنت ما اسمك ؟

— محمية بتواريخي من الذين يعيشون في أيامهم لست منهم
— ممنوع
أرى خلف واجهة البلور امرأة بشعر مستعار مهوش على الموضة تضع كعها بين فلقه فخذيها بدت
تضاريسها في البنطلون الجلدي القصير أعلاما مثلث برميديا الميت

أين قرأت ؟
الحب في زمن الكوليرا^(٣)
هل مات ؟
برميديا إحدى جزر الأنثيل المحتلة من بريطانيا العظمى لم تعد لم تعد وعادوا في بنطلون برميديا شربوا
بهر الجنوبي الكاريبي وبحرنا في زمن الكوليرا الحصن لا يموت
« هل أتاك حديث الجنود »
« إنهم لا يرجعون »

قالوا :
« إن ياجوج وماجوج مفسدون في الأرض »^(٤)

قالوا :
يا إذا الثون المصري^(٥) فاقم لنا سدا لا يستطيعون له نقبا

قلت :
يا عبيد الناصر ثيران الحرب تنقب جدار القلب

(٢) عرجت الى معراج نامة واسم العارص عبيد

(٣) أجوس مع جارسيا ماركيز في متافة المشق

(٤) « ويخلق ما لا تطمون » من آيات الذكر الحكيم

(٥) ذو الثون الحكيم ولد في صعيد مصر العليا (٢٤٦ هـ — ٨٦١ م) جاب الدنيا على سجادة إيزيس السمعية وكان عارفا
بأسرار الهيروغليفية وعلوم الكيمياء أنه له ابن عربي ترجمة أسماها النجم الساطع المجيد^٦ ولعبد الناصر قلب العقيق .

تنفض المرأة شعرها المستعار تشتمل حولها النيران الحارس وموظف الاستقبال يتسابقان بيد كل منهما منفضة يلتقط أحدهما رماد سيجارتها الدخان يقيم المراثيات استل الثمل برودة القضيب السميح ينغمر في جبهتي أتقدم بقع ضوئية تنفجر في بؤبؤي نصلل ضوئية تغور في رأسي شيء يصدمني الحارس لأبد على حواف الانفجار ومضات معدنية حمراء رصاصية الحارس لأبد ينعني لا أستطيع يقبض روعي إن أفتح فمي ينفجر غضبا على ختمت عليه بيدي أمد الحقيقية يعبت بداخلها لا شيء « لا » مجرد كلمة أندست في تلايف الورق ليست مدية المدى كلها في رأسي تجتز بغير رحمة دمك مسفوح بإذا النون أمام عيني ثقب في جدار القلب لاشيء استريحي لحظة يتبادل الهمس مع موظف الاستقبال بيده لمافة ورق ملقوية على نفسها كأوراق البردى النقطها من حقيقتي لأبد وكأنني أعرفها المرأة جوارى تفوص بجلدها في جلد المقعد تتداخل ألوان الطيف على حواف انفجار الضوء تهاجمني روائح عرق أنثوى وخبطة تبغ أمريكي تنفذ في عين الموظف ترنني وعين الحارس نفثت أوراقا جوى يشتعل بسائل نارى يتدفق لا أستطيع لا أقدر معذرة أريد أن أزيل الأثار بنفسى لا بأس عاملة النظافة ستأتى في الحال استريحي أنهد على المقعد خلا الذى يجوارى للمحا بازاء واجهة البلور تطالع الطريق بضيق يتطاير رذاذ عطر يئالني تتألف مسنطرة تحت قدمى بركة صغيرة عفة تعوم عليها مناديل ورقية تتقلص غارقة في السائل وتتكشف أفعنة الهجوه ذائبة

شبه لي أنى سمعت اسمى تقدمت فإذا بجمع كبير يبدو على سمعائهم آيات الانتظار قسم المخ والأعصاب بيدي اللغافة منطوية على وجهها كأوراق البردى رسم المخ يفرده الحكيم تظهر مومياء أنى الكاتب محمولة في النافوس^(٦) قرابينى المقدسة مكشوفة لعين ماعت إيزيس تائهة في إحراش رأسي وذات الوجه الشفقى نفثت منكفئة على صدري

« فلا أقسم بالشفق والليل وما وسق والقمر إذا أتسق لتربكن طليعا عن طيق »^(٧-٤)

الكاهن سم يحرق البخور من مسك وتبغ أمريكى وكافور ينثر الماء من قارورة حرارة حور تتصلل بلحمى سلك تنهى بلاصقات مطاط شفاف فوق جبهتي وخلف أذنى شاشة الجهاز ترسم عليها سفينتى بغير مجاديف النجاة أين الجبل الذى لايموت يأمل أين لا عاصم في لا ناصر العهد أتى مسارات ضوئية غريبة تسرق نبضى ذبذبة كهربية أسقط في هاوية مائية ينقطع التيار أغرق في عرقى تتحد الأصوات في الظلام ضدى

أم الانبياء الحية تسكن الشاشة أنثى تسافر شمس الزمرد على جسدها تستل الشعاع الأخضر من هيمنة الظلام ذو النون الحكيم يعاود تثبيت لاصق المطاط للنافر تقودنى صوب حقول السلام جمانة تظللنى هضاب

{ ٦ } حاشية زمرد من سفر الموتى برتبة الكتب المصرى أنى الجبال أبدا القرفصاء يدون الزمن

{ ٤ - ٧ } سورة الانشقاق ينشق لها قلبى

وجبال ضوئية اصعدوا على الشاشة طبقاً من طبق تكلت صخرة قلبى توارىخى تتدحرج منى بويضات زمردية في بحر البلور تبيض لآلئ الذكرى^(٨) اصعد من قديم الروح المخبوء يسوح في اقلاليمى الجوانية والد البدايات نائية على الشاشة يظهر مستسراً في شعاع هرمى رأيت في جمع من زمرد اهل يجلس القرفصاء والدنيا بين ركبتيه جسده كله في بريق الزهرة وعطارد النهر العذب في نقرة إبهامه الايمن ويحار الملح في نقرة إبهامه الايسر يحيط بدلتا ذراعيه صدر الجميزة مورقة لا عدة لأوراقها أسماء معلقة في أسماء بحر من زجاج كالبلور ينسبط أمامه كل حين يندلع البريق من عيون جسده يلتقط ورقة يسكب عليها قطرة مياه عذبة وقطرة مياه ملحة ويختم عليها بأختام سبعة ثم يطلقها في بحر البلور ويأتى يسفر من أسفار الدنيا التي بين ركبتيه يسطر فيه كلمة السر يقول

يا كاتب الحقيقة كتابة الحقيقة بالقلام الحقيقة وكتابة المعرفة بالقلام المعرفة وكل كتابة بأقلامها تسطر فمن هو مستحق أن يفتح له السفر ويفك أختامه؟^(٩)

أخذتني حيرة الكلمة وتذبذب قول في موقف القفلة قطب جد^(١٠) غلبني بكاء مر لما رأيتني لا استحق أن يفتح لي السفر لم أعرف كلمة السر

— من أنت ما اسمك ؟

— أنسيته أم أننى أنسيته في بحر البلور لما رأيت جهلى حجاب رؤيتى علمى حجاب رؤيتى

— من عرف الحجاب أشرف على الكشف والحقيقة ألف قناع قلم كلاب

وجدتني أقبض على قلم مقصوف قلت دع روحى تدخل الحاضرة لا تدرنى للثهم الأحشاء والاشنين وأربعين عقرباً تفتنى بالدماء

قلت دعنى أدخل الحاضرة ، عباد الشمس يتعلم في حزنه ورق الجميزة يسقط في بحر البلور تمهل لا أعرف كلمة السر لكنى أدت أن أدمر اللؤم يوم كبل الكلمات إنما الماضي يرفض أن يموت والمستقبل يأبى أن يولد قلت شفيعتى سيدة الزمرد من تشع الشمس على جسدها من تظهر الصورة منذ البدء وتعيان الجود يردد فواتها عكر زبرجد شهرها تمساح القلب الهامد

شفيعتى صانعة نفسها والصحارى تطلق أرانب فوضى تعيث في سنيها ثقوباً في جدار القلب والرداء المخترم الذى يكسو الروح وقت انكسار الروح من تحب المذكرة جسده مرهوية الصوت

(٨) نرجسة لحمود درويش على رمى حجر من فتحة القمر

(٩) الثورى ينفذنى مدخل صدق الى معراج نامة فأنخل سفر الرؤيا برلقة يهيمنا وشيفى عبد الكريم الجيل صاحب الإنسان

الكامل في معرفة الأواخر والأوائل

(١٠) من أحكام تجويد الذكر الحكيم

— من أنت ؟

— ألا تعرفها ؟

— وهل عرفها أحد ؟

وجوه ثلاثة تطل علّ من فوق أرنب وتمساح ونعيان تحول بيني والمدخل البعيد تطويه علامات القوة والحياة والأمان ونقش على بوابة الماضي يرفض أن يموت والمستقبل يأبى أن يولد في الظلمة تترك الوجوه المفقّمة وأيد مطاطية القفزات لزجة الملمس ترتفع الغطاء تكتم أنفاسي رائحة خائفة هاربة مني لاصقات المطاط تنعشر في الذنبي غشابة على سمعي سمكة على عيني اتصال مدى مسنونة تندفع في جسدي وراحوا يصرفون بالآلامهم صريحا يعترني شعاع زمرد يكتئبي أبصرته يخفق في هواء الشاشة بهنلحي هتري يدخل سفر التحولات مترعا بالزمرد عاريا يصدر أنثوى وراس عنقاء يسحب وراعه سحابة غبار القرون الطويلة وهم يسحبون نفسى يطوونها على هيئة فرس أسود يطوونها في الظلام مهترى تركض مخطوفة القلب في أخدود مسدود شقوقه زواحف بأجساد أرناب عقارب معدلة تلمسني إبرها بسم أزغف والمهرة مخطوفة القلب تركض مفتوحة الاحشاء الدودة النعيان في فمها أسنان تمساح كالآلات تلتف لصمى في شدقها يصرخ يا شفيعة الزمرد فإذا بالمهرة تقدر بحافرها البرق وذات الصوت المرهوب تنفجر بصهيل المهرة شد أذني فوق صهوتها تلتفت بريشة من جناح الصقر وهو يعبر سماء الشاشة مترعا بالزمرد تمر تترك خلفه سحابة غبار القرون الطويلة

وجعلت تلتفت عيني وفي سمعي تردد الزمرد تمره تمره تمره .

لويس عوض... / ومقالة : الجهل بالثقافة العربية

ليس في مقدور أحد أن يقلل من أهمية الدور الكبير الذي لعبه
لويس عوض في سبيل تطويع ثقافتنا المعاصرة . وإن يتهم أحد
بالإسراف في الثناء على جهوده ، في مجالات التعريف بتيارات الثقافة
العربية - الحديثة والمعاصرة - وجذورها : من الفلسفة والفن إلى
الفكر السياسي والاجتماعي ، إلى مراحل تطور الفن الدرامي إلى الشعر
إلى التاريخ السياسي والتراجيم إلى الرواية وأنواع الأدب القصصي .
ودور لويس عوض في التنظيم النقدي والنقد التطبيقي والتاريخ للفكر
المصري الحديث دور غير منكور بصرف النظر عن تحفظات البعض على
نقله مناهج النقد في الغرب نقلاً ميكانيكياً غالباً (مثلما فعل الكثيرون
من جيله ومن الجيل التالي له) وبصرف النظر عن تضخيم دور بعض
الشخصيات العربية أو الفاسضة وتفسيره لأنوارهم تفسيراً يخرج على
الاتجاه العام لفكر لويس عوض نفسه (مثلما فعل في رسمه لشخصية
الجنرال يعقوب وتفسيره لدور هذا الرجل أثناء تواجد الحملة
الفرنسية في مصر) . بل إنه يمكن - مع الأمانة الكاملة مع النفس ومع
الحقائق - النظر إلى علاقة بعض مما كتبه لويس عوض بمراجعته ،
نظرة متميزة للتأثر أكثر من اعتبارها النقل ، ودور هذه الكتب في
التبصير بكثير من القضايا الفكرية والنقدية الكبرى . دوراً ينكر أيضاً
على كل حال .

التي على رأسها أعمال شعرية لصالح عبد الصبور ،
وأخرى روائية لنجيب محفوظ .



لقد قدم لويس ، ديوانه الشعري الوحيد : بلوتولاند ،
بمقدمة مشهورة ، أصبحت تعد من « كلاسيكيات »
الكتابات النظرية التي دعت حركة الشعر الحديث
وروجت للثورة الشعرية العربية منذ أواخر الأربعينيات .

ولكننا نظن أن الثيرة الخطابية الزاعقة التي سيطرت
على كتابة تلك المقدمة ، قد لغت انتظار حركة الشعر
العربي الجديد عن مهامهم الرئيسية ، على مستوى
التنظيم ثم على مستوى التعقيد الطمى ، تلك المهام التي
كان يتعين عليهم أن يحتملوا عبء القيام بها منذ البداية ،
لكي يقيموا الأساس الفكري والعلمي اللازم لثورة شعرية
قوية وذات قدرة على التفاعل الصحي - منذ البداية - مع
تراث الشعر العربي كله .

ولكن مشكلة مقدمة « بلوتولاند » لا تقف عند حدود
الثيرة الزاعقة ، وإنما تتعداها وتصل إلى مسألة معرفة
لويس عوض معرفة علمية وتفصيلية بما يتحدث عنه ، وهو
« عمود الشعر القديم » . فالأوضح من القراءة التحليلية
البسيطة لنص المقدمة ، أن الدكتور لويس كان يعرف
بعض الأسماء التي ترد في هذا الموضوع ، ولكنه لم يكن
يعرف التسميات ، وإلا لاستخدمها في المقدمة ، أو في أية
مناسبة أخرى مما أتبع له الكثير منها حتى وفاته . إنه
يقول مثلا : لقد انكسر عمود الشعر العربي إلى غير رجعة ،
ولكنه لا يبين لنا ما هو هذا العمود ؟ ، غير أن العبارات
التالية ، وحتى نهاية المقدمة ، توضح بما يقطع أى شك
أنه كان يتصور أن « عمود الشعر العربي » هو شكل
القصيدة التقليدية ، الذى يتضمن تكوينها من أبيات

غير أنه لن يظل من دور لويس عوض ، وإن ينقص من
مكانته الكثير ، إذا القينا بعض أضواء الفكر على علاقته
المعرفية العلمية - أو حتى العامة - بمعظم جوانب
ومكونات الثقافة العربية ، ثم إذا أبدينا بعض الشكوك
حول حرصه على المنهجية العلمية المطبقة في دراسات
متنوعة - من عمود الشعر إلى الأدب الشعبي العربي إلى
فقه اللغة - فهو جميعا دراسات تتناول جوانب من بنية
الثقافة العربية ، المكتوبة والمأخوذة على حد سواء .



ولا تطمح السطور التالية إلى تقديم دراسة متكاملة
حول - أو - عن - أعمال لويس عوض التي تناول فيها
جوانب مختلفة من بنية الثقافة العربية ، وإنما سنكتفى
بعدد من الملاحظات المعلوماتية من ناحية ، أو المنهجية من
ناحية أخرى ، عن بعض أعمال لويس عوض مثل : مقدمة
بلوتولاند ؛ وعلى هامش الغفران ، وأسطورة أوريست
والملاحم العربية ؛ ومقدمة في فقه اللغة العربية ، إضافة
إلى ملاحظات عن بعض المقالات الهامة للدكتور عوض
كتبها عن أعمال أدبية مصرية معاصرة ، لمحاولة تبين
مدى علاقته المعرفية والمنهجية بموضوعات تلك الأعمال ،

مترجمة « صموديا » ثم يتضمن تكوين كل بيت (أو سطر كما كان يقول ، مترجما لكلمة Line الانجليزية) من شطرين يتساويان في عدد التفعيلات وفي عدد الإيقاعات ونبرتها ؛ وربما يشير لويس عوض أحيانا في المقدمة إلى أن « العروض » هو العلم الذي يختص بضبط إيقاعات الشعر العربي ، وأن العروض نفسه (أى : ضبط الإيقاعات بشكل عملي في تأليف الأبيات) هو جزء من « الصمود الشعري » ، ولكنه لا يقدم أى كلمة تشير إلى أنه أدرك عن الصمود الشعري أكثر من ذلك : أى أنه لم يوضح أنه يعرف شيئا عن تقاليد البناء الشعري العربي ولا عن تطور تلك التقاليد وتوابعها وتعددها على مر العصور ، غير أن ما هو أكثر إثارة للشك في معرفة لويس عوض الشعرية العربية ،

هو أنه لا يتحدث بكلمة « علمية » واحدة عن العروض العربي التقليدي (عروض الخليل وبحوره .. الخ) ولا عن العروض الذي يقترحه هو ، إنه لا يقترح علما إيقاعيا جديدا بديلا للعلم الإيقاعي الذي يرى أنه زال أو لايد أن يزول ، وإنما تقرأ عنده صفحات وراء صفحات من الإنشاء اللغوي العالي الثبرة عن فساد العمود الشعري العربي ، وعن المبررات التاريخية والاجتماعية والنفسية لذلك الفساد ، ولكنك لا تعرف إن كان الرجل يحرف فعلا ما يتحدث عنه وعن فساده ، بكل تلك الحمية ، أم أنه - في الحقيقة - لا يعرف عنه شيئا معرفة علمية محققة ؛ إن مقالا طويلا يتحدث عن « ثورة على عروض قديم » وعن تقليد عروض جديد ، كان لايد أن يحتوي على شيء من التحليل النقدي لها مما - العروض القديم والعروض الجديد المقترح - أو لاى منها ؛ ولكننا لا نجد شيئا من ذلك مطلقا ، كأن الموضوع موضوع حماسي وشعوري ، وليس موضوعا علميا ومعرفيا بلئى شكل .

ولذلك لمينا لن نجد باحسا واحدا جادا في الأسس العلمية للشعر الحديث ، يستطيع أن يعود إلى كلام لويس عوض عن هذا الشعر ، أو أن يرجع إليه في مناقشة علمية عن بناء هذا الشعر وإيقاعه ولا عن الظروف الاجتماعية أو الثقافية أو اللغوية التي فرضت ظهوره ، كل ذلك رغم الأهمية التاريخية لذلك الكلام .

ورغم أن لويس عوض لم يزعم أبدا أنه « تعلم » شيئا من علم تحقيق المخطوطات العربية (أو ما يسمى إجمالا : التراث) ، ورغم إنه لم يزعم أبدا أنه قرأ أو حقق أى خطوط واستخرج علما من أى خطوط ، أو عنى بأن يدرس التراث العربي أو جانباً منه في مصادره الأصلية المحددة . رغم كل ذلك فقد قرأت يوم من أوائل الستينيات أن يكون له كلام في جانب هام من جوانب ذلك التراث ، فقدم دراسته المشهورة عن التكوين الفكري والثقافي لأبي العلاء المبري ، و التي نشرها تحت عنوان : على هامش الغفران .

ورغم أن هذا العنوان يوحي بأن الدارس لن يخوض في « نص » رسالة الغفران . وإنما سيتجول على « هامش » النص ومن حوله ، لكي يستبصر العصر الذي كتب فيه النص ، و حياة مؤلفه ومصادره وثقافته ، وهو ما حاوله

في المصادر العربية الخمسة التي حدد طه حسين أنها المصادر الوحيدة من حياة أبي العلاء (معجم الأدباء لياقوت وإنباء الرواة للقطعي، والرواق بالوفيات للمصنفدي، وتاريخ الذهبي، ثم وفيات الأعيان لابن خلكان). وقد لاحظ طه حسين أن المصادر الأربعة الأولى: «تتفق في أن لفتها يكاد يتحد في كثير من المواضع»، وأن ذلك يدل على أنها ربما استقت من مصدر واحد نستنتج من كلام طه حسين أنه مصدر مفقود، ولكن الدكتور طه ينتقد هذه المصادر بأنها ليس لها: «من التحقيق التاريخي - بالمعنى الذي نفهمه - حظ، وإنما هي روايات يجب أن توضع موضع الشك» ولا يقبل مساجدها فيها إلا مع الاحتياط الشديد...»

وهذا الاحتياط هو ما اتخذه طه حسين في كل ما كتبه من أبي العلاء، أما الدكتور لويس، فإنه ينقل عن كتابات طه حسين، ما أورده من نصوص المصادر، ثم يقطع - دائماً - نقده طه حسين لما يقتضيه من مصادره (وهو الخبير بذلك). وقد كشف الأستاذ محمد شاكر، في نقده لكتاب الدكتور لويس - هذا النقل وتلك الإسقاط - من جانب الدكتور لويس، كشفاً موضوعياً عمداً عما ينفي لعالم في تحقيق النصوص، مثل الأستاذ شاكر (واكتفى الدكتور لويس، للرد على الأستاذ شاكر - بأن قال: إن البين الرجعي قد حاجني!) وذلك في قضية تتعلق بالمعلومات، وبالطريقة الموضوعية - أو بالبنهج الموضوعي - في استخدام المصادر. ولا تتعلق بالأيديولوجيا أو بالموقف الفكري (ميتنا كان أويسارا).

كان هدف الدكتور لويس هو أن يؤكد العلاقة الوثيقة بين أبي العلاء وبين الثقافة العربية في عصور تأسيسها (وبين الثقافة الغربية (اليونانية، الهيلينية، المسيحية).

لويس عوض فعلاً... رغم كل ذلك فإن السؤال: لماذا الغفران، ولماذا المعري يوجه خاص؟

ربما كان السبب كامناً في رشاء الدكتور لويس عوض للدكتور محمد مندور، عام ١٩٦٥، ويشكل خاص في كلام لويس عوض عن علاقة مندور بطه حسين، ولكن قد يتضح السبب أكثر في كتاب «المحاورات الذاكرة» حيث أطلق الدكتور لويس على نفسه اسم: المعلم العاشر، بعد «المعلم التاسع».. الذي هو طه حسين.

ولكن هذا كلام قد يري إلى مستوى التكهنات والبحث في «دخائل الضمائر»، ومع ذلك، فلا شك أن اختيار الدكتور لويس لرسالة الغفران، ولحياة المعري، موضوعاً لعمله الوحيد - حتى ذلك الحين وحتى وفاته بعد ذلك - المتصل بالتراث المعري المكتوب... لا شك أن هذا الاختيار كانت له علاقة بطه حسين من جانب آخر، إذ يتضح من قراءة «على هامش الغفران» أن لويس عوض اعتمد أساساً ويشكل كامل على كتابات طه حسين عن المعري، لم يكذب يتجاوزها. ومع ذلك فليست هذه هي المشكلة.

المشكلة هي أن «على هامش الغفران» بينما كان يدف إلى الكشف عن العلاقة الوثيقة بين فكر للمعري وتكوينه الثقافي وبين مصادر غربية (مسيحية) بعينها، فإنه اختار طريق التخمين والاستنتاج القائم على أدلة بالغة الضعف، من بعض الشذرات التي تروى عن حياة المعري الشخصية

ورغم أن هناك ألوف الألفة الموضوعة على وجود هذه العلاقة ، فإن الدكتور لويس أراد أن يكتشف « أثلته » الخاصة به . ولكن الرجل لم يكن يستطيع - بحكم نوع تعليمه وتدريبه الأكاديميين - أن يتوصل في نصوص الفلسفة العربية والفقه وعلوم اللغة ، ولذلك اعتمد على النصوص الفخرية (النصوص التي قام فيها المحللون بقراءة النصوص القديمة وتحليلها) ثم اعتمد على التخمين (مثل قراءة نصوص الأشعار ، أو بعض سطور الكتب ، قراءة خاصة) طارحا - بناء على التخمين - الفراضات ، تحتاج مناقشتها - وليس حتى إثباتها - إلى مصرفة أعصرى لم تتوفر للدكتور لويس .



سيتمثل ذلك بوضوح أكبر في الكتاب العجيب الوحيد الذي أصدره الدكتور لويس عن الأدب الشعبي العربي ، وهو كتاب : « أسطورة أوريسست والملاحم العربية » .

ويبدأ لا نجد في كتاب : « على هامش الغفران » أية إشارة إلى نص واحد من كتابات أبي العلاء غير ما أورده طه حسين - الأمر الذي قد يدل على أن لويس عوض لم يتمكن من قراءة رسالة الغفران نفسها التي كتبها أبو العلاء في آخر حياته مستخدما فيها كل معرفته المائلة باللغة العربية في عصره - فإذنا نجلده بكثير من الاقتباس من سيرة : « الزير سالم ، الملهل الكبير » ، وهي سيرة صغيرة (هي أصغر السير الشعبية حجبا) ، كتبت نقلا عن الرواة الشعبيين - وتغلب عليها الصياغة العلمية . ولذا فقد قرأ « النص » دون شك ، وقدم له تلخيصا وافيا .

ولكن الدكتور لويس الذي لا نعرف له قبل هذا الكتاب « للمفاجيء » علاقة بدراسة الأدب الشعبي ولا بالدراسات المقارنة ، يقدم لهذه السيرة الذاتية قراءة مدعشة : فحق

الصفحة رقم ٣٢ من الكتاب (في طبعته الأولى) يكون القاري قد واجه ثلاثة أحكام تتعلق بالمصدر الأصلي للسيرة : فهي تعد - في الحكم الأول - تحويرا للأسطورة الأوريزية المصرية ، اعتمادا على التقارب الصوتي بين اسم : أوريز - وبين لقب : الزير ؛ ولكنها في الحكم الثاني ، تمد تحويرا لإلياذة هوميروس ، اعتمادا على إشارة إلى ألف سينية بعدها تبع اليونان لمحاربة الشام (مثل سفن الإغريق الألف في حملتهم على طروادة) واعتمادا على وجود زوجة مخطوفة (جليلية بنت مرة مثل هيلين الأسبرطية) ، واعتمادا على تشابه حيلة دخول المدينة (المحاربون يخفون داخل حصان يوليسز المشهور في الإلياذة ، ويخفون في أوجلة تحملها هيلن أو الجملال في السيرة) ... ولكن السيرة تعود إلى حكم جليل - ثالث - لتكون تحويرا لجمللة أو جملتين في كتاب صموئيل من التوراة ، اعتمادا على أن الزير سالم حلوب الأسود في « بير السباع » وبير السباع هذه - عند الدكتور لويس - تحوير لـ « بيت شيبا » في سفر صموئيل التي هي - عندنا وحده أيضا - بير سبع الفلسطينية !!

بل إن هناك أحكاما جزئية ، تربط بين الزير - وشقيقه كليب - وبين هاملت شكسبير شخصيا ، لأن كليب - مثل هاملت - كان ابنا متقيا لأبيه ، بل إن جلسة التبع اليونان على عرشه وإلى جواره جليلية بنت مرة ، تذكر الدكتور لويس بجلسة كلود يوس وجروترو (عم هاملت وأمه) وهما يتفرجان على تمثيلية هاملت في القصر .

ولكن الدكتور لويس لا يشير إشارة واحدة - على طول الكتاب (٣٠٧ صفحات) إلى وجود شيء في كتب الأدب العربي الجاهل القديمة اسمه : حرب ابني ربيعة - بكر وتغلب - أو : حرب البسوس (ويعتقد د . لويس أن

وقعت عدة مرات في عدة بلدان وأن أبطالها كانوا يحملون نفس الأسماء في كل مرة ، تماماً كما يصعب افتراض أن الرواة الشعبيين العرب ، قد أخذوا الرواية الأسبوعية للإلياذة ، فآلبسوها ثوباً جليداً وابتدعوا لها أسماء ، يتصالح أباهاى نفسها أسماء أبطال الحرب التي وقعت فعلا في شرق شبه الجزيرة وشمال شرقها ، وتنتقل الإخباريون أحداثها إلى أن سجلها المؤرخون . .

ونحن نعتقد بأن الدكتور لويس لم يكن يعرف شيئا عن وجود قصة تلك الحرب في كتب الأدب وكتب التاريخ العربى (وربما كان قد استبقى من سنوات التلمذة شيئا من

ذكريات عن قصة الحرب وأسماء بعض أبطالها ، ولكن الأرجح أنه لم يراجع ذكرياته في الكتب الأصول ، ولا لكان قد أشار ولو مرة إلى احتمال الأصل العربى للسيرة ، وهو الاحتمال الوحيد « المعقول » الذى كان لابد من مناقشته قبل الدخول في الاحتمالات البعيدة الأخرى) .

أما الافتراض الثالث الذى تفرض منهج البحث العلمى مناقشته ، فهو افتراض أن تتسع الثقافات المختلفة « تيمات » متشابهة : مثل « تيمة » الأبن المتقم لأبيه ، أو الأخ المتقم لأخيه ، أو الزوجة الحاتنة أو الوليفة ، أو البطل المستعصى على الموت إلا بسر لا يعرفه سواه وسوى الأله . الخ . وهذا افتراض قاتم على نظرية مشهورة من نظريات علم الإنسان الثقافى ، مقابل نظرية أخرى تقول بـ « الانتشار » . ولكن انتشار « تيمة » معينة من ثقافة مركزية إلى ثقافات أخرى . تكون هلعشية وتظل كذلك أو تتحول كلها أو بعضها إلى ثقافات مركزية - ذلك الانتشار ، يمكن إثباته عن طريق اكتشاف تشابه بعض الأسماء أو تكرار حروف بعينها في أسماء الأشخاص أو في أسماء الأماكن أو في أعداد السفن .

البسوس تمحور لاسم : بلقيس الملكة اليمنية السيئية التى قابلها سليمان الحكيم في سفر صموئيل (، ولا يضع أمامه الافتراض الوحيد الذى كان لابد من مناقشته ودحضه قبل الشعور بالاحتياج إلى افتراضات أخرى ، وذلك هو افتراض أن الرواة الشعبيين عرفوا قصة حرب البسوس العربية - التى جرت في القرن السابق على الإسلام ودامت كما تقول المصادر نحو أربعين سنة - من مصاندها ، ثم راحوا ينسجون حولها سيرة كاملة ، ربما تكون قد تراكمت فيها - أو عليها - ما ثورات أخرى من تراث كل منطقة أو جزء من البلاد التى استقر فيها العرب النازحون من نجد أو من اليمن بعد الفتح .

في تصور كاتب هذه السطور ، أنه كان مستحيلا أن يتكرر الرواة الشعبيون أسماء : كليب وجلييلة ومرة وجساس (في رأى د . لويس أن اسم : جساس ، هو واسم : سلطان ، لاسما سوى تمحور لاسم : ميت إليه الجندب والقحط والأعداء المصرى القديم ١) وغيرها من عشرات الأسماء والأحداث والأشعار الموجودة في كتب الأدب العربى ، كما أنه يصعب افتراض أن حرب البسوس قد

ولكن الدكتور لويس لم يطرح كل هذه الافتراضات للمناقشة ، وحين طرح افتراض « الانتشار » لم يناقشه على الأساس العلمية المقبولة في مناهج البحث العلمي ، ربما لأنه لم يكن يعرف هذه المناهج ، بمثل أنه لم يكن يعرف الأصل العربي لسيرة سالم الزبير ، المهلهل الكبير ، الذي سمى كذلك لأنه : أول من لهلهل الشعر ، حل حد قول كتب الأدب العربي التي لم ينظر إليها الدكتور لويس .

ويعود الدكتور لويس إلى نفس طريقة الكشف عن تشابه الانفاظ ، لكي يثبت مقولة قديمة - من أوائل القرن الماضي - عن الأصل المختل - أوروبي للغة العربية ، هذه المقولة ، التي ردها دون جزم بها ، بعض علماء تاريخ اللغات البريطانيين ممن درسوا العربية في الهند في القرن الماضي (-وطرحها كفضيحة غير مقبولة للمستشرق البريطاني الكبير نيكولسون في كتابه : (تاريخ أدبي للعرب - A Literary History of Arabs)

.. ان هذه الفرضية هي ما يبحثها الدكتور لويس عوض ، لكي يقيمها - من جديد - على أساس التشابه المورفولوجي لعدة مئات من الكلمات (المفردات) تنتمي لعدة لغات « هندو - أوروبية » ولغة العربية ، وأحيانا للغات أخرى تنتمي إلى الأسرة اللغوية السامية . ومرة أخرى يبدو أن للدكتور لويس لم يشأ أن يتعرض للنظريات العلمية الأساسية التي ناقشت مسألة : « التبادل اللغوي » أو الانتقال اللغوي بين الثقافات المختلفة ، وهي نظريات ابتعدت خلال ثلث القرن الأخير كثيرا عن التقسيم التقليدي للأسر اللغوية - وابتعدت بشكل خاص عن مبدأ : « الأسرة الهندو - أوروبية » فيما يقول المتخصصون ، ومع ذلك ، فإن الهدف الذي كان يسعى إليه الدكتور لويس

٧٦

عوض - وهو هدف أبديولوجي أكثر منه هدفا علميا ، يمكن أن يبرره العودة إلى نظريات مهجورة رجح الآن خطأها - أو قصورها عن استيعاب حقيقة الظاهرة اللغوية ، ظاهرة التشابه المورفولوجي للمفردات اللغة ، ثم التفاعل اللغوي الذي يجعل التشابه أعمق من مجرد التشكيل الخارجي للمفردات .

الهدف الأيديولوجي الذي كان يسعى إليه لويس عوض هو إثبات أن الثقافة العربية - في أعمق جلورها - أي اللغة - جزء من ثقافات الشعوب الهندو أوروبية . وبذلك يمكن له أن يقول بأن العلاقة الثقافية بين العرب وبين أقدم من ظهرت له ثقافة علمية معروفة (أي الإغريق القدماء من الأوروبيين والايونيين .. الخ) هي علاقة أصول خاطئة في تاريخ ما قبل « الثقافة » أو ما قبل : « التمايز الثقافي » . ولكن لأن هذا الهدف لا يسنده شيء من « حقائق » التاريخ - المؤكدة - ولا حتى المفترضة - فإن لويس عوض يتجه إلى هدفه من ناحية أخرى تماما ، هي ناحية مناقشة إحدى المقولات الأسطورية في الثقافة العربية ، هي مقولة

أن « اللغة العربية » التي نزل بها القرآن ، كانت هي اللغة التي تحدث بها الله لأدم وللملائكة في لحظة الخلق ، وهي المقولة التي كانت من دوافع المناقشة الأصولية في القرون الثانی والثالث والرابع الهجرية ، حول : قدم القرآن الكريم أم خلقه .

فباجتئا الدكتور لويس عوض - في مقدمة كتاب : مقدمة في فقه اللغة العربية ، باستخدامه أبيات من أبي العلاء يسخر فيها من هذه المقولة (وهو الذي لم يستخدم في دراسته عن غفران أبي العلاء أي نص علائي سوى ما أورده طه حسين) ثم يساجتئا أكثر بعرضه ومناقشته لكلام الأصوليين (من معتزلة وأشاعرة) الذين تناقشوا في قضية خلق القرآن أو قلته . لكي يصل بنا إلى أن القول يقدم القرآن هو الذي ساد في النهاية ، رغم انحياز سلطة الخلافة (أيام المأمون) مؤقتا إلى المعتزلة القائلين بأن القرآن مخلوق (وإلا لتحتّم القول بوجود قديين ، هما الله والقرآن معا) .

ولا يخفى على أحد بُعد قضية الدكتور لويس الأول (قضية أرية اللغة العربية ، وإستحالة : ساقيتها) عن المقدمات التي دخل من خلالها إلى تلك القضية المهدف : فليس في العلم اللغوي وجود لقضايا من نوع : أي لغة تحدث بها الله إلى الملائكة وإلى آدم في لحظة الخلق . وتلك على كل حال ، صارت قضية طرفية من طوائف قضايا مناقشات الأصوليين في القرون الوسطى ، لا يصح أن تطرح الآن كفرضية علمية قابلة للنقاش ، رغم أهميتها كقضية تثير جانبا مهما من جوانب تأثير الثقافات الآسيوية .

(الفارسية الزرادشتية ، والمهندية البراهمية خصوصا) على الثقافة العربية الإسلامية في العصور الوسطى ، أي رغم أهمية تلك القضية في دراسة تاريخ تطور العقيدة (الفلسفية - الدينية) أسلمى العصر الوسيط تحت تأثير

الثقافات الآسيوية ، وإلجانب الإسرائقي (الفيشاغوري - الميريس) من الثقافة اليونانية الشرقية أو الثقافة الهيلينية .

ولكن الدكتور لويس ، بغرضه لينا لا يعرفه عن تطور الثقافة العربية الكلاسيكية في العصر الوسيط وعن تاريخها وما تأثرت به ، لا يأنه للمشاكل المنهجية المترتبة على مناقشة « فقه اللغة العربية » والمنسدرجة تحت هذه المناقشة . حسبه أن يصدر كتابا في فقه لغة يثبت أنه أحد كبار نقاد ادبها . ولكن : ما هكذا تورّد الإبل ، كما قالت العرب !

لقد شأ حبى للويس عوض - وألّفقى له كمتحدث ومناقش وراوي حافظ لألوف سطور الشعر الإنجليزى - الرومانتيكى خصوصا - في بيتنا ، خلال جلوسى صبييا وفتى ، على هامش جلسات الكبار : إبراهيم زكى خورشيد ومحمد بلران وحل أهم ولويس عوض ، وغيرهم ، مع دريق خشبة ، ومع الحب تحت أيضا عادة التحسب لوجود « وجهة نظر » أخرى ، والتحصب لوجود أدلة ملموسة (تمثل الحقيقة) في مواجهة أدلة تأملية (تمثل الدهن المجرّد) كما تمثل قدرة الاستدلال بصرف النظر عن الحقائق) . وفى تلك الجلسات كان لويس عوض يسأل عن الثقافة العربية ، ولا يجيب بشأنها . كان يسأل عن حقائقها وإخبار أن يستدل بما يسمعه ، بقدرته على توليد الكلام .

ولكن حين قرر أن يكتب في قضاياها ، لم يشأ أن يتجاوز - في المعرفة - مستوى السائل الذى يدعش من أن مقدمات الخريزى مازالت تطبع في عصرنا ، وأنها ذات قالب قصصى إلى جانب أنها نموذج لأدب عصر كامل - واحد - من عصور الثقافة والأدب العربيين !



لوحة رقم ١٠

عن « متتالية كافافي »

الفنان أحمد مرسى

■ ليست « متتالية كافافي » للفنان أحمد مرسى ترجمةً بالرسم — أى بالحفر هنا عل وجه التخصيص — ولا تصويراً به ، لأشعار كافافي . ولا يمكن أن تكون : ببساطة لأن الشكل والمحتوى — وفقاً للفنانية التقليدية الشهيرة — لا ينفصلان في الفن . ومن ثم — يستحيل إفراغ مضمون لكافافي — مثلاً — في شكل لأحمد مرسى ، البيديهية هنا واضحة ، كما إنها — متتالية أحمد مرسى — ليست تصويراً — Illustration لقصائد كافافي ، إذ أن الالستراسيون نوع من الفنون الصغرى ، أو من الصنایع على الأصح ، وليس الفنان الحق — ولا يمكن أن يكون — « مترجماً » لفن آخر ، ليس في هذا أى غضاضة تضير بالترجمة ، وهي في أحسن أحوالها مقاربة وإيحاء بالأصل ، أو إعادة خلق في أحوال نادرة وعبرية .

أساساً ، وأولاً وأخيراً اسكب عاطفك المصرية في لغة أجنبية كما قال مع فارق واحد هو أن اليونانية كانت لفترة طويلة ثم عادت لفترة وجيزة — لغة مصرية أيضاً ! السنا نلاحظ بل نؤكد بأن شعر كافافي إنما يعتمد النصف — أو الحكي — أو النجوى — على نحو « واقعي » تماماً ، شديد الاقتصاد والتنزّه في العبارة دائماً ، بالغ القطع كان كلماته وفقراته حاسمة الاتجاه — دون أن تكون حاسمة اليقين — أي أنها حفر قاطع في اللغة — بقدر ما تاتيها به الترجمة بالانجليزية خاصة والفرنسية بعد ذلك — فلن تجد في عمله أي نوع من بذخ التزيين أو حواشي الترشية ، لا تشبيه ، ولا استعارة ، ولا كناية ، ولا كثافة الألوان أو انديلعها في بقع الانسياق وراء لغة حشوية النص .

ليس رمز الرأس المقطوع للحصان في متالاية أحمد مرسى استعارة بل هو قيمة تشكيلية ، ليس رأياً مثلاً يكتبها ما ، بل هو خط وتشكيل ، هل هو في النهاية رأس حصان مقطوع ، أو طائر ملتصق ، أو نحت حجري ، أو عضلة قلب ، عضلة حب فيزيقية ؟ كل التأويلات ممكنة ، ومفوية ، ولكن تبقى العلاقات التشكيلية — صاحبة وصافية — بين هرمية التكوين في تنديعته الشتى معتدلاً ومقلوباً واقياً ومكرراً هي الأساس التشكيلي للحفر رقم ٢ ورقم ٣ وتنديعته اللونية بالأصفر والخضرة بالقائمة والدكنة مرة وبالنصوع والفضولية البيضايم المسيطرة مرة أخرى .

وهو ما يتكرر مرة ومرة في سائر لوحات الحفر .

من تيمة النكار هذه سوف استخلص قيمة التماثل عند أحمد مرسى ، ومقابلها عند كافافي .

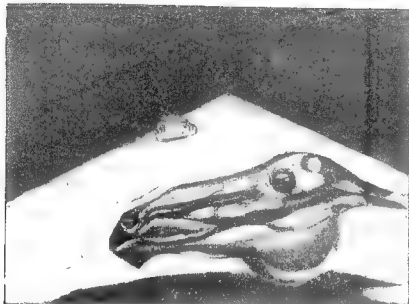
فصارى في هذه الكلمة المجرية إذن أن أشتط لوجه المقاربة وتشابه الإلهام في مسعين فنيين لكل منهما خصائصه الفريدة والغدة : وإن تواشجت بينهما صلات قريى وتراسل ، لا صلات نقل أو تسابق .

وسنلاحظ على الفور ، في هذا السياق ، أن أحمد مرسى قد اختار وسيلة « الحفر » في متالياته المهداة الى — أو المستثمرة من — كافافي .

والحفر كما هو واضح فرق يعتمد نوعاً من الصحو sobriety ، وصفاء الخط ، وقصد economic الانوات ، أي ما يوشك أن يكون تزهداً في بذخ التلوين وفي تراكم أو تعقد التكوين على السواء ، نوعاً من النضك الفني إذا صح في التعبير وبه غنية تامة عن غنى الفرشة التشكيلية وعن كثافة النسيج . وهو ما أعنى عندما قلت إن في هذا الفن ، إذن ، صحو وصفاء .

ولكن هذا الصحو يكمن في قلبه لتبد الغيم ، محكوماً أو مكتوباً ، ومسيطر عليه ، هذه سمات الإسكندرية ، مدينتي الحوشية القدسية التي ترابها زعفران ، ومدينة أحمد مرسى ، ومدينة كافافي الاسكندراني أساساً وأولاً وأخيراً .

هذه بالضبط سمات شعر هذا الشاعر الاسكندراني الذي كتب باليونانية ولكن لكى يقول « اسكندرايته »



لوحة رقم ٢

وإذا كان الانفعال في لوحات أحمد مرسى مكتوباً لا يأتينا إلا عبر قيم تشكيلية بحتة — لا عبر رموز مهما كانت هذه « الرمزية » المفترضة مخالية للعين وللvisière للوحة الأولى — فإنه في شعر كافافي انفعال حاد ، فيزيقي بحت ، عشقٌ جسدي مصفى من كل لوثات السُجود والهيام ، وإن كانت تلهمه ، مع ذلك ، ضربية فقدان ، مفاجئة وقاصمة بهدوء ، أو مسترجعة في الزمن ، لا تريم .

وشعر كافافي يفيض بهذا الحس بالفقد ، « في الرابعة بعد الظهر افترقتا ، لأسبوع فقط .. ثم أصبح هذا الأسبوع دهوراً دائماً » .
إن قيمة الزمنية والتاريخية لها حضور قوي في شعر أحمد مرسى المرسوم وفي رسوم كافافي الشعرية .

فلننظر الحفر رقم ٥ مثلاً ، وهو كما ترون ، فرسان ، بلا عُرُف ، رأساهما متعانقان ، بل متلاصقان ، كأنهما جسم واحد مثنى السيقان ، وبلا جنس sex — كما سوف نلاحظ في كل المتتالية حيث كل الشكل أو الجسم مفقودة أو عديمة الجنس (asexe) . هذا التماثل في الجنس أو هذا العشق للمتعاين يعتمد دائرية الخطوط أساساً وإلهاماً وتكويناً دائرية الخطوط هي نفسها دائرية العشق الملتصق على ذاته ، برشاقة صافية وكاملة . الرشاقة والصفاء نفسيهما اللذين ألهما شعر كافافي ، في عشقه للمثل ، دون أي اغراق في العاطفة سلباً أو إيجاباً ، أي دون تفاخر أو تأثم على السواء ، وأساساً دون غنائية فاضحة واضحة ، بل بمجرد الوصف الصَّخَر الذي هو مغز الشعر الخالص عند هذا الشاعر بالذات .



لوحة رقم ٢

الشاعران — وديما الشعراء الثلاثة — هي تيمة الصطام ،
والركام ، والانقراض أو الحطم ، والنقص ، والتهديم
والترميم أو السعى نحو اكتمال المنقوض .
سوف تجد ذلك في هذه اللوحات ، الأعمدة أو النصب
المنقوضة غير التامة ، تتكرر ، وتتماثل أما نغمة تحطيم
الحياة ، وتدميرها ، بالذلة أو بالفقدان فهي نغمة أساسية
في شعر كافكا .

بين الأعمدة والقامات النحتية في متتالية أحمد مرسى
تراسل ملهم مع مشاهد أو مساحات الشعر — تاريخية
تتحدى التاريخ ، ويونانية أو على الأصح هيلينية .. كما
هو شأن كل اسكندراني . ما أقرب ذلك كله الى وجه من
وجوه الاسكندرانية الحية العائرة المتعددة . مجابهة
الماضى — واسترجاعه لى يكون مضارعا هو جوهر
مشاهد الحياة الحميمة ، معاصرة ، ويومية تماشا
ومضروبة بإحباط مكسور ومدمر .

فلننظر مثلاً في ضوء هذه التيمة لوحة رقم ٧ حيث نجد
تنويعاً أو قيمة الفرسين مرة أخرى وقد تبادل تماثلهما مع
أعمدة يونانية اسكندرانية — هل هي أعمدة المتحف
اليوناني الروماني في اسكندرية ؟ والسماء بقع بياضته
بعيدة هي الصفاء بعينه حتى في التباينها الخفيف ،
أو انظر في الوقت نفسه ، إذا أمكن ، اللوحة السابقة رقم
٦ حيث نجد الشكل المذكور الذى خلص من جفاوة
الذكورة وخشونتها قائماً ، يعطينا قامته الخلفية ، كأنه
يستدير عن الاسكندرية المعاصرة ، بمشهداها المعروف
على المينا الشرقية ، ولكنه يحتضنها في الآن نفسه ،
العينان المفتوحتان على السما لا تحدهما خطوط الوجه
والأشعة المفردة الثابتة امتداد للجسم المفقو ، امتداد
لزنينة الاسكندرانية نصف الدائرية ، مثذنة « أبو العباس
الحرسى » مثول متسام — يجمع بين القيمة الشكلية
والتيمة التأويلية — والقفص ، إحياء بالذاتية ما زال ،
وإحياء بروح هاربة من الحبس ، كأنما شكل الجسد هو
القفص ، وكأنما القفص هو جسد آخر مهجور ، وه الروح
الزائدة « بتعبير كافكا قد تركت الجسم — القفص الى
مقر لا زمنى ومائل في المكان فقط .

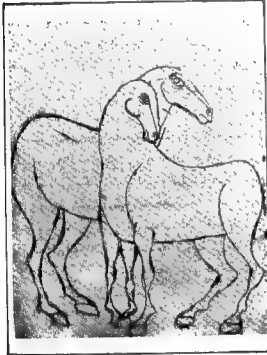
ونحن نعرف أن المضارع التاريخي هو مستودع
الشعر في معظم عمل كافكا ، ليس التاريخ عنده مجرد
اسقاط سياسى مثلاً ، كما يستخدم التاريخ استخدماً
مُهيناً في أعمال كثيرة ، ولكنه استحضار يتحدى التاريخية
نفسها ويقع خارج حدود الزمنية — كأنما هذه بالذات
سمة اسكندرانية بالذات ، واسمحوا لي فقط بأن أشير الى
« الزمن الآخر » ، ذلك أننى ولأحمد مرسى اسكندرانيان
نتكلم عن اسكندراني ونحيا معه .

فإذا كانت تاريخية كافكا هي « لا تاريخية » بمعنى
أساسى ، فإن القيمة الثالثة التى يشترك فيها

الأشواق التي بقرتها سكين قدسية ، في تأويل ؛ والفرس الملققة برأسها إلى الخلف في إيماة موسيقية دائمة ، لحضرتها المزقة هي خضرة اليم الساجي ، ألم هي خضرة مرفعة ومحيطه ، جسدانية وصخرية معاً — كما هو الشأن عند كافا ، وعند الاسكندراني الآخر — عشق جسداني ومثول نحتي وصخري معاً .

لا أستطيع أن أقدم في النهاية هذا التراسل والتواجه أو الرد المدهش بين اللوحة رقم ٨ في المتتالية ، وبين قصيدة شموع عند كافا .

في قصيدة مرسى المحطورة نرى ونفس الشعمة المتقدة ، شعلتها مذبذبة منارة برج عمود قائم ، واضح الإيهام ، ولكن قيامه تشكيل أساساً ، الإيهام سكين ،



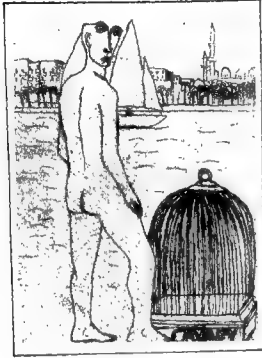
هل انقراض الحياة المعاصرة هي تحولها إلى تاريخ ، إلى حطام ؟ أم أن تحطم الحجر هو شهادة على البقاء ، ومجابهة الزمنية ؟

آخر تيمة أريد أن أشير إليها ، بسرعة ، في كل من عمل هؤلاء الشعراء الثلاثة ، ولكن الآن في عمل كافا . ومرسى ، هي تيمة الغيرية otherness والتشرد .

لنر الآن اللوحة رقم ١٠ بورتريه كافا . سنجدده أرضياً واقعياً ، يوماً تكاد تكون في عرضيتها هي بورتريه الموظف الذي لم يتخل عن الكرافة قط ، بكل معاني « ربطة العنق » ، ووراء هذا القناع صفاء للخطوط كأنه يربح عنها كل تحد ، بالرغم من كل الدقة ، وراء الموظف الحكومي كل غيب الشعر ، وكل غياب الجسد . الشعر والجسم المشتعل متواريان خفيان ، وما أقوى حضورهما معاً .

عند أحمد مرسى حيلة تقنيّة — بأحسن معاني الحيلة — هي زوال خطوط التصديد الخارجية عن العينين ، أو عن قمة الرأس ، أو عن الوجه ، بحيث تتدافع العينان بالسماء ، ولا يوجد الوجه إلا متحداً بهما غير مصد خلف كسحاب الإسكندرية نفسه « الداخل » هنا تيمة شاملة لا وجود فيها لحاجز بين الجواني والخارجي انظر مثلاً عازف الناي في الصفح ١٢ حيث نجد هذا الوجه الذي تفتّح وزالت حدوده ، مندمجاً مع سماء خاصة وهي سماء الكل ، فوق غمر الموج الأزرق الساكن وفمر اللون الضب ، الرائد الذي بلا قاع .

● ما زلنا نجد في متتالية كافا المفردات الأثرية عن أحمد مرسى ، موقفة ومدمجة في التشكيل ، مهما كانت أو لم تكن لها دلالة الترميز ، المركب الملقى به على النشط ، مقطوعاً ، يتجاوب ويؤسس التكوين مع سائر الخطوط البيضاء أو نصف الدائرية في اللوحة (٦) ، مركب



لوحة رقم ٦

أو احتراق مكتوم للون الطوبى (١٢) أو دكتة رمادية
ريداء وغليفة قاتمة (٢٥) على الحفر الأول رقم (٤) .

كما نجد شبهة مقترقة على شطّ البنفسجى
الأرجوانى المشوج (٢٩) تنويعاً على اللوحة رقم (٩) التى
يقعزنا فيها جمود الفرس ، ويقام الجسم المشبوح الذى
لا شبهة فى قرابته للمصلوب الحى دون أى تشبيه بينهما ،
جسم قد اتضحت وثنيته ، وانقل هيلينيته ، واتضح الآن
ان الجسم هو حقا وثن .

أما على اللوحة رقم (١١) — حيث عرامة جسم
الفرس والانثوية التى لا جنس لها مع ذلك ، بشما ،
ومعتقلاً ، مع قيام الجسد الوثنى أو الوثن الجسدانى —
فسوف نجد عدة تنويعات ، فى (٢٨) هناك صفاء أكبر

والاصابع تقبض على لذّة تحتية هى لب النفس التشكيلى ،
أما الوجه فليس فيه ذكورية ، ولا أنوثة ، ولعل فيه ذكورة
اعتنقت أنوثة كافية ، صلابة الألف المخروطية المثثة
التجسيم لحى كوترا نبطى مع وداعة بحيرتى العينين ،
التناسق أو التكاثر بين ضدين تشكيليين هما الخط
القائم والخط الدائرى ، هو الذى يؤلف هارمونية للوحة ،
وتعددية أصواتها فى الآن نفسه .

فى اللوحة اذن شموع تشكيلى .

وسجد على هذه اللوحة تنويعاً فى رقم (١٨) حيث
كثافة الرمادى أكثر ، وتحدد الخريطة أقل أما فى (١٦)
فالكثافة تزداد والدقة أيضاً تزداد .

أما فى القصيدة فإن « الأيام الآتية تكلّف أماننا مثل
صف من الشموع الصغيرة الموقدة » ، شموع ذهبية
داخلة فيها حيوية الأيام المنقضية تظل خلفنا ، صف
حزين من شموع منطفئة .

فهنا ، على تتاول مرزوح لتيمة الشمعة ، نجد حس
الفقد ، وانحصار الماضى ، ميتعاً بقوة ، وعلى رغم انطفاء
الشموع ، فهناك حس بدفء الشموع القادمة ، الذهبية ،
المتقدة بالحيوية .

العود على بدء من خصائص شعر كافال أيضاً . « لن
تعر على أرض جديدة لن تعثر على جدار آخرى ستنبط
الدينة ستدور نفس الشوارع » ، كلنا ، بمعنى أو آخر ،
نكتب نصاً واحداً ، بتنويعات عدة .

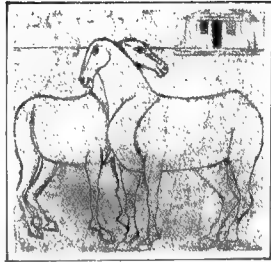
أريد أن أن أختم كلمتى بإشارة سريعة إلى
التنويعات اللونية فى متتالية أحمد مرسى ، فى مقابل
التحدّد الأبيض والأسود ، سوف نجد فى اللوحات
نفسها ، زرقه أقرب إلى الفيروزية على خلفية سوداء (٢٧) ،



لوحة رقم ٨

ويفسر أحدهما الآخر في علاقة ترابط حتمى ولا فرار منها ،
هى علاقة توأمية ، الحب النهائي والقطيعة النهائية ، ومن
ثم فإن ألوان الصفرة الصهباء يكسرها — فى أحد
الوجوهين — أى فى أحد الشقين — جرح غائر داكن
ومفوضوح ، لاختفاء فيه ، فهذا إذن تلخيص وتكبير فى الآن
نفسه للنتيجة الأساسية التى تلهم أعمال « متتالية كفاف »
كلها ، وتكشف لنا عن عنف مستتر خلف قناع الجمود وعن
مأساوية غير مستترة .

ظهر يوم ١٦ فبراير ١٩٩١



لوحة رقم ٧

مقابل غيم مفهاف فى خلفية (١١) ، وفى (٢٤) سحابة
علوية — كأنها حيوانية ، باللون الأصهب العامى الحار
المدقق للظلال فى تراوحها ، وفى (٢٢) بالأصوب الوردى
الشاسع ، كالنبيذ المصلى ، وفى (٢١) بلسون القهوة
الفاخرة ، وقد تخلت اللوحة — بذلك — عن عرامة حيوانية
جسدية اختلت الآن تحت كساء البنى المحدد للظلال ، ثم
أخيراً فى (١٩) وقد أصبح هذا الكسائى نفسه شاحياً
مروقاً وله نقاء خاص .

أما فى اللوحة الكبيرة الوحيدة ، وهى تصوير جدارى
على غرار أعمال الفنان المعروفة ، فإن التماثل أو التقابل
يبلغ أوجه ، ويصبح تقريباً تشكيمياً لإيهام فيه : وجهان
متضادان ومتماثلان ، متواجهان ، يعكس أحدهما الآخر

في حضرة أهل الله

الرجل الذي ينكت الأرض يعود الحطب ، متكوماً على بعضه كجلباب قديم ، جالساً تحت رجل بهيمته ، يلتف بغطائه منتظراً ساعة الفرج ، والهواء خارج الدار يضرب الليل ، وقواديس السواقي ، وقبة الولي المقام ضريحه بعيداً عن العمار .

تتهد نافذ الصبر ، وتطلب من الولي السر في الدنيا ، وعدم الفضيحة . كانت البهيمة مربوطة في الحلقة الحديد المدقوقة في المزود المحتشئ بالبرسيم تعالّب الأكل ، وتندرد على نفسها كرحابة الحجر .

— مصيبة تقطس باللي في بطنها . شدّ بدنه وقام ، ناقضا غطاءه دافعا بأصابعه الأربعة في رحم البهيمة ، وأحس بسخونة الرحم ، وبديب الحياة الأخرى المسجونة خلف الضلوع ، ووطأة اللحم ، وحيرة فطرة الحيوان .

زعم :

سدى كان لازم تولد من أمبارج . ثم انحنى يتأمل ضرع البهيمة المعتلّ عن آخره بلبن الولادة ، والمشدود كنقطة . كان يذهب ويحيى كالمسحوق (يموت الوليد ويتعفن في بطن أمه ، وتقطس هي أيضاً ، ويشيع راسمك وانتظار الحول الطويل) .

تغوص قدماء في وحة الزربية.، وتمتلئ نفاشيقه برائحة الجلة ، ولشمل الحمار وزيل الغنم المكوم على بعضه في مراحه الصغير ، في الجانب الأيمن من زربية الطوف ، المسقفة بجذوع النخيل ، وفروع السنط والجائزيرين

خُرِجت امرأته من بحراية القاعة المواجهة للزربية ذات الشراعة المسودة وواجهت زوجها ، وقد دست كفيها تحت إبطها . كانت نحيلة بدرجة مؤسفة ، يتوسط وجهها عيتان تبرقان بقلق الانتظار .

سالته :

— خير ؟

— خير . ربك يبعث الفرج .

رفعت مصباح الجاز من مسماره المدقوق في الجدار فاهتزت أشياء الزربية ، وارتعشت كالكرابيس . ودارت مع الثور دورية ، وتمطت في الحيز المضاء بالنور الشحيح . خطت المرأة حتى رحم الجاموسة وتاملت مخاط الولادة المنساب في خطوطه ، ثم نظرت ناحية زوجها الذي قبع مكانه بجوار الجدار . قالت له :
— مفيش حاجة .

سرت في جسده وعدة ، وقد غطاه على يديه ، وتمتم منكسر الخاطر :

— ربك يهون .

استحكم الليل وطال كعفريت البراري ، وخرج صاحب البهيمة يبول أمام دارة المقطوعة عن العمار والمقامة على رأس غيطة في قلب الأراضى الجديدة ، هناك حيث لا صريخ ابن يومين ، وأطل على الليل ، ورأى الظلمة البقعقة يشحبح النجوم ، ويذكر بانه وعد امرأته أن يأخذها بعد ولادة البهيمة للمركز ، حيث يشتري لها ثوباً جديداً ، وحصيرة للجنين وطواجن للبن ، وللولاد مداسات بعد تلك التي هلك .

ضربته الرياح للعاصفة دون كلل ، فأنزل ثوبه ، وتوجه بالدعاء لصاحب الخيمة الزرقاء أن يطفئ بعباده .

كان الليل يفرقه ، يتكاثف ظلامه كله ، ويتحول إلى دخان يفترقه ، ويكتم على نفسه ، ورائحة الحقول الممتدة أمامه ، والتي تبدى في الليل فطرية ، ومتوحشة ، وقد أنست لصوت الريح ، وإحكام الظلام ، تنعم روحه بالحزن وقلة الحيلة كَتَمَ كيما ن السباغ ، وماء المراوى ، والأرض العبقة بالرطوبة ، وورق الشجر ، والأصوات المختبئة تحت الجذور ، وفي الطين ، تتماوج دافعة بكل الخوف إلى قلبه .

عندما عاد إلى الزربية رأى البهيمة تقوم وتترك ، وقد اندفع لسانها من فمها في حجم كب اليد الكبيرة ،

تخرج من جولها خسرجات امرأة في مخاض . التفت عيناه بعيني البهيمة فخاف مما رأى ، اختلطت حمرة الدم ببياض العينين ، وبرقتا في النور برقة أوجعت قلبه .

طبطن على الزند بحنينة ، وهمس للبهيمة :

— ما تشدني خيلك أمال .

كان يربطها بها خيط من مودة ، ورققة طويلة ، حيث ورثها عبر سلالة طيبة من أيام أبيه وجده الكبير . اشتد اضطرابه وخاف ، وعندما فكر أن هذه البهيمة لو فطمت بحملها : ورأى نظرات الشماتة عندما يلتقي بجيرانه ، ويرى الجاموسة على الجسر وقد سلخها جلابو المسك ، وتركوها تلغ فيها كلاب النهار ، وتنهشها ذئاب الليل . ضغط أضراسه وهمس في نفسه : « سترك بإستار »

لم جلدتها بالعرق ، وخارت بصوت المستغيث ، وأدرك للحظة ما سوف يكون . سمع أمواته تطرعه :

— أنا مش قلت ننادي ع البيطري .

ثم سكنت لحظة ، أمسكت بعقنا طرفد طرحتها وقالت :

— ما سمعش كلامي .

— بيطري مين ياولية . دا احنا في قطعة ، تربطي الفرد فيها يقطع .

أنت البهيمة أنات متقطعة ، وشكرت . بدت لمينيه كأنها تكافح من غير هواة . همس لنفسه :

— يامسهول الأحوال .

نظرا لرحمها المفتوح فوجد ظلفين أخضرين ، يطلان عليه عبر المخاط السائل ، فصرخ :

— يامهون .

دفع كفيه إلى الرحم المفتوح يشد الظلفين المصين إلى النور من جوف الظلام فجويه بشدة تغارمه ، وانزلت يداها خارجتين من مكان الميلاد .

صرخ المستغيث :

— العجل نازل خلط خلاط .

ردت المرأة :

— ازاي ؟

— نازل بضمهوه .

— يامصيتي .

ورقت بالصوت فشخط فيها :

— أخسي ياولية . انت هتصوتي ؟ . دا أنت في خلا لو دفنوكي فيه حية ما حد يجيب خبرك ؟

بركة من ماء أسن مخضر .. تلوح تحت الجسر البعيد عند البراري في الشمال .. على صفتحتها الريم ،

وعفن الخسرة المهترئة القديمة ... تحوط البركة أعواد البغال ونبات الحلفاء الضخمة .. تسكن شواطئها
فئران الجحور . والثعالب ، والتعابين السامة . وينعق البوم على شجر السنط المجلف بشمس الحريق ، وقبائل
الظفر الأحمر يعم تحت الريم سمك المراضف الضشن كقطع الحجارة السوداء .. البهيمة مكبوسة بليل
كالعمى .. يسبح وحده في الماء الأسن يبحث عن مخلوق يأخذ بيده ، يلقفه ، ويسحبه من غرقه ، وقلة حيائه .

صرخ :

— هاتي السكينة ياولبة ، الجاموسة هتقطس .

شدت عروق الخشب لبعضها بحبال متينة في ساحة البلد البهيمة مقطعة أوصالا . فخذان
وضلعان .. على الأرض تستكن الرأس مفتحة العينين بالدهشة ... الكروشي في الطشت النحاس عاتمة في ماء
غائم .. القلب والكبد على دكة خشب ينزفان دمهما ، في انتظار المشتريين ... المشتريون جاؤوا جبر خاطر ،
ما أخذوه منه عليه ، وعلى الحساب الأجل الطويل ، وساعة المداد كل واحد على راحته .

بكى قليل الحيل ، ابن آدم الواحداني ، الذي يرى حلاله يصعب منه في غمضة عين .
— هاتي السكينة ، مفيش خلاص .

الكف النحاس المعلق على الباب الخارجى يندق دقات رتيبة ، ومتتابعة توقف صاحب الدار عن جز عنق
البهيمة وانتبه . أخذته الزيارة المفاجئة في هذا الهزيع الأخير من الليل .

قال لزوجته :

— شوق مين .

فتحت المرأة باب الدار فتصحب هواء الليل ويدخل ، وانتفضت ذبالة المصباح مرتعشة . دخل الغريب ،
غارغ البدين ، وسط الدار ، يلتف رأسه بملفحته ، ولا يبدي من ملامحه سوى العينين . دبقت قشعريرة في أهل
الدار وخملهما الخوف .

كانه يعرفه ... الجلباب الصوف ، والقامة الجديدة ، وحضور الرجال . صباح فيه :
... مين ؟ - عم ؟ محمد قرج « جسّاس البهايم ؟ » يالآف مرحب .

سقطت السكين من يده ، وتقدم للغريب بخطوات لاحس لها ، ولا حفيف . وتقدم ناحية البهيمة يدفع
بظلفي العجل إلى ظلام الجوف ، ثم شمّر أكمامه قيدا ذراعه من غير ظل وأدار العجل في بطن أمه حتى عدّله ،
وجذب الظلفين الأمامين حتى أطلا من رحم البهيمة مع خطم الوليد ، فجذب ليل الدنيا بهودة ، وخيرة ،
فانزلق إلى الأرض مع ماء الولادة وأنهمار المشيمة ، وانفجار القرن ، الذي طرطش مأوه في ساحة الحيوان .

اندفع صاحب الحلال يود تقبيل يد الغريب ، فأشار عليه أن يبقى مكانه ، ثم أعطاه ظهره وفتح الباب
وانصرف . رجاء الرجل أن يمكث حتى الصباح ، إلا أنه خرج ، يمضي على جسر المنصرف وحيدا في الليل ،

يمضي خفيفا كطيف ، يطوّح هواء الليل ملفعة ، ورنين خطواته ينبثق فجأة ، ويروح فجأة كجلال الجرس .
كان يناديه وهو يبتعد عنه ، يفرّض في ظلمة ما قبل الفجر .

رد الرجل بابه عليه غير مصدق لما جرى ، ينظر بهيمته وهي تلمس وليدها بلسانها الضخن . والعجل
الصغير يحاول النهوض على قوائمه الخضراء الضعيفة فيقع ، بينما تهتز رأسه بهزات خفيفة ، فاتحاً عينيه
لحظة اكتشاف ذلك العالم المكبوس بغيرة عفار الزربية ، وثفاء الفم في المراح وكأنها تحلم .

الصُّبح زهزعت الغيطان بتور الشمس ، وتجلت في العلا أطيّار تروح ، مندفعة حيث رزقها الحلال ، ودبت
على الأرض رجل ابن آدم ، وحوافر الحيوان . نهار كالف نهار آخر تبدو الحياة فيه بالقبة ومتوحدة بسورها
القديم ، وفطرتها المقدرة من أول الميلاد وحتى الممات .

عمك عطا ألورد أنى صاحب أهل الدار ، راكب حمارة من جهة واحدة ، بهز رجلية ويحرق « حاء » ثم ينزل
ويضرب الكف النحاس ، يوقظ من ظن أنهم غطسانين في النوم . وقد ملأت شمس ريك الدنيا
للرأة تحت بطن الهاموسة تأخذ حلبة المسمار .

والعجل الصبيّ يلقف الثدي في تجربة الرضاعة الأولى لمباشرة عيشه .
صاحب البهيمة حمل الصبيح حاضرا ، ولدى ما عليه من فريض ، شاكرا ربه ، وحامداً إياه على حسن
الختام ،

فتح باب الدار ، ودخل المم « عطا الورداني » .
— أملا عم « عطا » .

وأزكت المرأة النار ، ودست « كوز » الشاي القديم ، وصُب الشاي للضيف .
— مبارك العجل .
— مهواش عجل . دأ عجلة .

وضحك قائلاً بصوت عالٍ :
— كانت ليلة سودة ، أسود من قرن الخروب .
— خير ؟

— مش صاحبتك كانت متلفس .
— البهيمية ؟

— آه ... لولا ربك بعت لنا آخر الليل عمك « محمد فرج » جساس البهايم . وصمت قليلاً ثم نظر في وجه الرجل وقال :

— ما انت عارفه ... مهو من بلدكم . من الكفر .
— « محمد فرج » ! ... « محمد فرج » مين ؟
— الله . أنت مش عارفه ؟ ده من البلد عنكم .
— بلد مين يا جدم أنت ؟ انت متأكد من اللي بتقوله ؟
— طبعا ، هو أنت هتوهني عن المعلم « محمد فرج » ؟
أخذت البهيمية خناق الرجل ، وكاد يفتس ، وتفن الخيل بالرجل ، وشخط فيه :
— يا جدم قول كلام غير ده .
— ورحمة أبويأ زى ما بقول لك .
— بتقول إيه ياراجل بس ؟
— بقول لولا المعلم « محمد فرج » ...

ولم يتركه يكمل وفز واقفا بعدل ياقه جليابه الكشمير . ويشخط في « جمدان » :
— ياراجل قول كلام غير ده ... عمك « محمد فرج » جساس البهايم اللي أنت بتقول عليه ده مات من سنتين ، وشبع موت .
وخرج من الدار ، وسحب من وراءه الباب .

حول فن الشعر

■ يحكى عن رقصة الباليه الروسية الشهيرة أننا بالفلوفا إن إحدى الفتيات المعجبات بها سالتها عن المعنى الذى تقصده من وراء رقصة معينة ، فاجبتها بالفلوفا بقولها :

— أَلْزَى لَوْ أَنَّهُ كَانَ يَوْسَعِي أَنْ أُعْبِرَ عَنْ مَعْنَى الرَّقْصَةِ فِي كَلِمَاتٍ ، أَكُنْتُ أَتَعَبُ نَفْسِي بِالرَّقْصِ ؟

هذا الردّ الرائع من بالفلوفا إن كان يعنى شيئاً فإنما يعنى أن لكل فن ميدانه الذى لا يشترك فيه فن آخر ، بحيث لا يُعْنَى فن عن فن ، ولا وسيلة تعبير عن وسيلة تعبير ، وأنه من الحمالة أن نظن أن انفسنا القدرة على التعبير بالكلمات عما تستهذه مقطوعة موسيقية ، أو بالرسم عما تعنيه القصيدة ، أو بالرقص عن المعانى الكامنة في قصة أو رواية .

الغرب أو كما يدثر الظن أن الموسيقى هي وسيلة التعبير عن مشاعر أو مواقف نفسانية .

فإن انتقلنا إلى الشعر (وهو فن تشييط الخيلة بفضل الموسيقى الكامنة في الكلمات) ، وجدنا الخط (عند الكافة فيما مضى ، والكثيرين حتى الآن) ، ناجماً عن ليس في فهم أهدافه . وقد كان هذا اللبس أعظم عند العرب بالذات ، خاصة في عصور الانحطاط التي خلط الناس فيها بين النظم والشعر ، وانصب اهتمامهم على ما حسبهو حلية للشعر ، من جناس ولباق وسائر الحيل اللفظية

وقد ظل الناس جميعاً يخلطون بين ميادين الفنون المختلفة حتى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، ولا يزال بعضهم على هذا الخلط إلى يومنا هذا . فثمة من يقرن الباليه في ذهنه بقصة توضع لها الأنغام والخطوات ، في حين هجر المحدثون هذا المفهوم منذ عشرات السنين ، ويات التركيز في الباليه على جمال الأداء بالحركة على أنغام الموسيقى دون أي هدف آخر . كذلك أدى اختراع التصوير الفوتوغرافي في القرن الماضي إلى تحرير فن الرسم من مهمة محاكاة الطبيعة ، فانتقل بعده إلى التأثيرية والتكعيبية والسيرياكية . وقد اندثر في

السمجة . وهو عيب نلمسه أيضا (ولكن في نطاق أضيق) عند قدامى الشعراء حتى نصلهم ، في الجاهلية والإسلام على سواء .

فيذا كان الوزن والقافية يتحملان القسط الأول من المسؤولية عن خلط الجمعي بين الشعر ومجرد النظم ، فإليهما أيضا - والوزن بالأخص - يعود الفضل الأكبر في أن كانت الموسيقى في الشعر هي الهدف الأصيل له ، الهدف القائم بذاته ، لا مجرد وسيلة أو رمز لشيء آخر مقصود ، كمعاني الكلمات . وهو قول منا يحتاج إلى مزيد من الإيضاح :

ما من شك في أن القافية والوزن قيدان يقيدان الشاعر . غير أنهما في نفس الوقت ذريعة يتذرع بها الشاعر حتى يقبل الناس منه مقولات ما كان ليجرؤ على قولها لولاها . فهو يفترض - ويحق - أن القارئ أو السامع لن يراه مسئولا إلا مسئولية ناقصة عن جرأة ما يعبر عنه من المعاني ، وأنه سيمثل الوزن والقافية الشرط الأكبر من هذه المسؤولية . وهي على أي حال جرأة ومبالغة كثيرا ما تكونان أحد الأسباب الرئيسية في إثارة الشعر لظربنا واستحساننا :

أثرهما لكثرة العشاق تسبب الذمخ خلقة في المكاسي ؟

(المقني)

ولو أننا فكرنا قليلا لوجدنا أنه من قبيل الخيانة العظمى للملك العقل أن نمرّف الفكرة ، أو نشوبها قليلا أو كثيرا ، وأن نلجأ إلى المبالغة ، ونضخّ بالتعبير الدقيق الصارم عنها ، لجرء رغبة صبيانية في الالتزام بالوزن ، أو بقافية تتروّد في كل بيت من الأبيات . ومع ذلك فإنه بدون

هذا التحريف وتلك المبالغة والتضخية يقدو من الصعب أن نتصور ظهور كل هذا الشعر الذي هو بين أيدينا ، أو أن نشعر بذلك الفارق الضخم بين الشعر والنثر . كذلك فإن هذا التحريف في الفكرة ، والتضخية بالدقة في التعبير عنها ، هما المسئولان عما تعرفه الكافة من أن فهم الشعر المترجم عن لغات أجنبية أصعب بكثير من فهم النثر المترجم .

ولو أننا اختلسنا النظر إلى الشاعر في خلوة وهو ينظم قصيدته ، لوجدناه يبحث عن المعاني من أجل الوزن والقافية أكثر مما يجده يبحث عن الوزن والقافية من أجل المعاني . وحتى لو أنه كان يبحث عن الوزن والقافية ليستعين بهما على التعبير عن معانيه ، فإنه في أغلب الحالات يجد مشقة بالغة دونهما ، ما لم يقبل إدخال بعض التحريف والتغير على المعاني .

وبع ذلك فما هو فن الشعر يتحدّى كل هذه الاعتبارات ، ويسخر من هذه الاعتراضات ، بديل ما أنتجته منه كافة الأمم ، في كافة العصور . وهو أمر يثبت ما للوزن والقافية من قوة هائلة في التأثير في المشاعر ، ويثبت فاعلية ذلك السحر الغريب الذي يكمن فيهما . ويمكن تفسير ذلك بأن القصيدة رائحة النظم تخلق لدينا بتأثير موسيقاها الناجمة عن الوزن دائما ، وعن القافية أحيانا إحساسا بأن الأفكار التي تعبر عنها كانت كامنة في قلبها ، وأنه ما كان على الشاعر إلا اكتشافها وإبرازها ، تماما كما كان للنمّات مايكل أنجلو يطيل التماسل في الحجارة أمامه ليكتشف أي تمثال تحثو عليه وتخفيه !

بل إنه حتى الهميزات الفكرية ضئيلة الشأن ، قليلة الأهمية ، تكتسب بفضل الوزن والقافية بعض الواسع والأثبة ، شأن الفتيات غير الجميلات اللواتي يكتنن الانتظار بأنافة زيهن :

ترفق إيهما الخولى عليهم
فإن الرفق بالعجلى عتب
وإنهم عيبك حيث كفوا
إذا تدعو لصلته أجابوا
وعين المخطئين هم وليسوا
بأول معشر خطئوا فلبوا

(المتنبى)

بل الواقع أنه حتى الأفكار الزائفة الشائنة ، بل
والأفكار المتعارضة ، تكتسب مظهر الحقيقة بمجرد
النظم :

أخ الرجال من الأبعاد ، والأقارب لا تُقارب
إن الأقارب كالعقارب لو نشد من العقارب
(ابن العميد)

وفي مقابل ذلك نجد أشهر القصائد لمشاهير الشعراء
تفقد معظم جمالها وروعها وتفقد عادية أو حتى هزلية
متى ما ترجمت حرفياً إلى نثر .. حاول أن تترجم حرفياً
هذه الأبيات للمتنبى إلى لغة أجنبية ثم قارن بين نتائج
الأصل وتأثير الترجمة :

أنا ابن اللقاء ، أنا ابن الضرب
أنا ابن الضراب ، أنا ابن اللعاب
أنا ابن الفياض ، أنا ابن القوافي
أنا ابن السروج ، أنا ابن السرايا
طويل العمدة ، طويل النجا
طويل القنصة ، طويل السفن

حديد الحبال ، حديد الحبال
حديد الحسام ، حديد الجنان
يسبق سيفي مني العبد
إليهما كنهما في رهان
ساجعه حكا في النفوس
ولو ناب عنه لصانى كنانى !

وقد مثل مؤرخا المخرج البريطاني الشهير بيتر بروك
في باريس عن شعوره إذ يتولى إخراج مسرحية « ملهاة
الخطأ » لشكسبير باللغة الفرنسية ، فأجاب بقوله :
« هو كمشغول حين أزيد صديقاً حميماً لي في
المستشفى فأجده سقيماً في الفراش ، قد غارت منه
عيناه ، وأصفر وجهه ، وفقد أكثر من نصف وزنه ، وهو
أمر يدفنا إلى التساؤل : لو أن الحقيقة وحدها هي التي
يصح وصفها بالجمال ، ولو أن أعظم حلية للحقيقة - كما
يقولون - هو أن تتبدى عارية ، فما بال الأفكار التي تبدو
عظيمة جليلة في قالب شعري ، كثيراً ما تضحى قليلة
الشان في ترجمة نثرية ؟ وما بال الشعراء الكبار من أمثال
شكسبير ، وإدجار آلان بـ ، وعمر الخيام ، يقد شعريهم
الكثير من روعته ما لم يتم شعراء كبار آخرون مثل
باسترنك وبودلير ، وفيتزجيرالد ، بمهمة ترجمته ؟
وما بال الفكرة العظيمة في النثر تبدو أروع وأعظم قيمة في
قالب شعري ؟ ليس من المدهش حقاً والجدير بالدراسة
والتحكير أن نرى شيئاً تألفها صبيانياً في ظاهره - كالوزن
والقفافية - له مثل هذا التأثير القوي في وجدان الناس ؟

لا تفسير لذلك في رأينا سوى أن مجرد وقع الكلمات في
حد ذاته من شأنه أن يُحدث عن طريق الوزن والقافية
والاختيار الدقيق للكلمات المتتابعة إحصاساً لدى القارئ
أو السامع بالكمال ، والاكتفاء ، والأهمية . عندئذ يصعب

الشعر نوعاً من الموسيقى ، أو ، كما سبق للقول ، تضمحى موسيقاه هى الهدف الأصلى منه القائم بذاته ، ويصبح إطراب السمع بوقع الكلمات ، وتنشيط الخيلة بفضل عذوبة النغم ، هما غاية الشعر التى ليس وراءها غاية : بهما يتوفر كل ما هو مطلوب ، ويرضى مطمح الكلفة .

وربما يكفيننا للتدليل على ذلك أن نتذكر كيف كان يطربنا فى طفولتنا وقع أبيات الشعر من قبل أن نتبهِ أذهاننا إلى ماتحويه من معانٍ ، أو أن نلاحظ كثرة ما يحفل به الشعر فى كافة اللغات بما يسمى فى الانجليزية Doggerel حيث تُستخدم العبارات والكلمات مجرد تشكيل النغم أو الوزن فتطرب الناس رغم سخافة المعنى :

يا طالع الشجرة

هات فى معك بقرة

تحلب وتسقى

بالمعلقة الصينى ١

وكذا ما تثيره فى أنفسنا من الطرب أناشيد الكورس فى الكثير من التراجيديات الإغريقية رغم عجزنا فى كثير من

الأحيان عن استيعاب أغراضها ، وفهم معانيها .
غير أن الشعر فى العادة إنما يحوى إلى جانب موسيقاه المعانى والأفكار . فإذا القارئ أو السامع يستقبل هذه الأفكار والمعانى باعتبارها من الكماليات غير المنتظرة أو المتوقعة ، شأن الكلمات تضالفاً إلى الموسيقى فنصبح أغنية ، أو شأن الهدية ثأئينا على غير انتظار فتدهشنا وتسمدنا . وبالتالي ، فإنه حيث أننا لم نطالب الشاعر بفكرة أو معنى ، ولم ننتظر من شعره غير الموسيقى التى نجد فيها الكفاية ، فإن توافر المعانى إلى جانب الموسيقى من شأنه أن يرضينا بسهولة ، وأن يزيد من متعتنا ولو لم تكن المعانى ببالغة الروعة . أما إن كانت المعانى فى حد ذاتها - وكما فى النثر - ذات قيمة ضخمة ، وحمق وأصالة ، فإن سعادتنا بالشعر تقوى وتتضاعف .
وياحبذا لو جاءت القوافى أيضاً سهلة طيعة ، وأعطتنا انطباعات بأنها عفوية غير مقلعة ، وكانما وافى الشاعر ألياً أو بوحى سماوى . وهو ما يدفعنا إلى الحكم بأن شاعرنا شاعر مطبوع ، وبأن الأفكار إنما تخامره منظومة أصلا ، لا كذلك الذى يكدح ويجهد نفسه من أجل العثور على القوافى لمعانيه ، أو المعانى لقوافيه .

قصيدتان

صطوف

أترى هذى القرى ؟
إنها الآن مضاءة
كهرياء باغتتها فاضائتها
وصارت في « كواتين » تُرى
آه لو تعرفها !
كان هذا الجبل المعتم حازة
كان صطوف - الذي تعرفه -
يسكن في الوادي ويخزين إهانات
ودعوات إلى أي شجار
ثم ، قبل الفجر ،
حين العثم كالكلبي

يلاقى دريه للبيت في رأس الجبل

فإذا ما ابتدا اللغظ

وصوتُ الزيجة الحانقُ

والأطفال يبيكون ...

عرفناه وصل

إنه يكمل في البيت شجاره

أوينادي - لحصاد اليوم - جاره

وإذا مادبَّ مصطفى علينا صوته

طالبأعونا أتينا

اشتغلنا شغله ثم تركناه

ولم نسمح بأن يُقرى القرى

أوبأن يشعل ناره

ثم عدنا في دروب لا ترى

إن مصطفى الذي تعرفه

(والذي صار لديهم مصطفى)

منذ شهرين مريض

وتوفاه الذي تعرفه

يوم الأحد

دون أن نسمع بالوعدة أويلنوت

لم يذهب إلى الدفن أحد

أنا ، بالصدفة ، أبصرت بأطراف البلد
ورقة النعوة
يلهو ، وهو مسرور بها ،
هذا الولد

وحده

وحده ،
بين من يكرهون الحكمة
من يحقدون
وحده لا يخفيء أحقادہ
وتظل تعابيره خيبراناً
يميل .. يميل
ويرتد في طعنة بين لمح العين
فيصيب الأباطرة الخائفين بمس الجنون
يتجنبه الخائفون
يتجول بين الحدائق دون رفيق
وقد يتوقف حين تجيء القصيدة
أما هنون
وحده يصل البيت كي يتجول بين الدفاتر

كى يتطلع عبر النوافذ

كى يتلهى عن الحزن

والضجر المُرُّ

والشوق للهمسات الحرون

يتفقد أصحابه صوراً

ويتابعهم فى المناق

يتابعهم فى السجون

يتذكر أولاده

صور كل ما ظل من حبيهم عنده

كلمات ستبقى له فى الختام

وحده ..

ثم ييكى ..

وحده ..

ثم ييكى .. وييكى

وحده ..

وينام .

مفهوم النص :

(١) الدلالة اللغوية

■ هناك سؤال يمكن أن يتبادر إلى ذهن القارئ عن أهمية هذا البحث الدائم المستمر عن مفهوم النص ، مرة في مجال علوم القرآن (١) ، واليوم في مجال الدلالة اللغوية ، ومن يدري بعد ذلك في أى مجال من مجالات العلوم الدينية ، بل وعلوم النقد والبلاغة . والإجابة عن هذا السؤال قد تبدو بسيطة إلى حد السذاجة ، لكنها تحدد الهدف الذى نسعى إليه جميعا في العلوم الإنسانية والاجتماعية ، رغم تعدد الاختصاصات وتنوع المداخل والمنهج . الهدف هو الكشف عن بعض خصائص الثقافة العربية الإسلامية في جانبها التراثى التاريخي ، سعيا لمزيد من الفهم لواقعنا الثقافى المعاصر . وإذا كانت الثقافة تمثل الذاكرة الجمعية للجماعة ، فليست الذاكرة إلا مجموعة من النصوص المحددة للقيم والأعراف وأنماط السلوك ومعايير الخطأ والصواب .

(١) مفهوم النص : دراسة في علوم القرآن ، الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٩٠ م .

اللغة العربية^(٢). ومن استقرار الدلالات المتعددة الواردة في « لسان العرب » لاین منظور يمكن القول إن الدلالة المركزية الأساسية للدال « نص » هي الظهور والاكتشاف . ولا تزال هذه الدلالة بارزة في الاستخدام اللغوي المعاصر ، كما نجد في الدال « منصة » التي تعني المكان المرتفع البارز للتأطرين ، وهي في الاستخدام القديم المكان الذي تجلس عليه العروس للجلوس . وكلمة « الجلوة » - التي لا تزال تستخدم في اللهجة العامية بمعنى تزين العروس وإظهار جمالها - تعني الظهور والاكتشاف أيضا . وإذا أردنا أن نرصد التطور التاريخي لدلالة الكلمة - رغم صعوبة ذلك - من النص إلى المعنى فإن الترتيب التالي يمكن أن يكون مقبولا :

أ - الدلالة الحسية :

نصت الطيبة جيدها : رفعت .

نص الداية : رفغ جيدها بالمقود لكي يستحثها على

السرعة في السير .

ب - الانتقال من الحسي :

النص والتنصيص : السير الشديد .

نص الامور : شديدها .

ج - الانتقال إلى المعنى :

نص الرجل : سأل عن شيء حتى يستقضى

ما عنده .

بلغ النساء نص الحقائق : سن البلوغ .

د - الدخول إلى الاصطلاحى :

الإستناد إلى علم الحديث .

النص : التوثيق .

التعيين .

وفي ثقافة احتل النص الديني فيها - ولا يزال - مركز الدائرة ، بعد الكشف عن مفهوم للنص ، كاشفا عن آليات إنتاج المعرفة ، بما أن النص الديني صار النص المولد لكل - أو لعظم - أتماع النصيص التي تحفرنها الذاكرة/الثقافة . ومعنى ذلك أن هذه الدراسة ، وإن كانت تبدأ من البحث عن مفهوم للنص ، تسعى إلى الكشف - وبوطريقة ضمنية - عن نمط الثقافة التي تنتمي إليها .

في هذا السياق يصبح من الضروري البدء - قبل أي تحليل آخر - بالكشف عن الدلالة اللغوية لكلمة « النص » في اللغة ، لأن اللغة تمثل النظام المركزي الدال في بنية الثقافة بشكل عام . واكتشاف الدلالة اللغوية ورصد تطور اللفظ من الدلالة الحسية إلى الدلالة المعنوية ، ثم انتقاله بعد ذلك إلى الدلالة الاصطلاحية ، يمثل الركيزة الأولى للانطلاق إلى مسالة اكتشاف المفهوم في علوم الثقافة العربية كافة . وهذا هو موضوع الاهتمام ، وبؤرة التركيز في هذا المقال .

- إذا كانت كلمة « النص » في اللغات الأوروبية تعني نسيجا من العلاقات اللغوية المركبة التي تتجاوز حدود الجملة بالمعنى النحوي للإفادة ، الأمر الذي يؤكد أصل اشتقاقها من اللغة اللاتينية ، فلم يكن الأمر كذلك الأمر في

يتبين من الترتيب أن الدلالة المركزية انتقلت من الصى إلى المحتوى، وبخلاف في الاصطلاحى دون أن يعتمدها تغير كبير. ولذلك ظلت تتداول بهذه الدلالة في مجال العلوم الدينية كلها - أو جلها - تقريبا، وإن كانت قد تحولت إلى مصطلح دلالي يشير إلى البين بذاته الواضح وضوحا لا يحتاج معه إلى بيان آخر، وذلك بالمقارنة بأنماط دلالية أخرى تحتاج إلى بيان وشرح مستقلين عنها. وبعبارة أخرى يمكن القول إن الدال « نص » صار مصطلحا دلاليا إجرائيا يدل على جزء مما يدل عليه اليوم بنفس الدال، هو ذلك الجزء الواضح للدلالة وضوحا لا يختلف عليه اثنان من أهل اللغة.

٢ - يضع الإمام الشافعى (ت : ٢٠٥ هـ) النص على رأس أنماط البيان - البيان الأول - ويعرفه بأنه : « المستغنى فيه بالتزليل عن التأويل ^(٦) » وهو الذى لا يحضر أحد يجهلته. ومن البيان النص ما أبانه الله خلقه في كتابه (الكتاب = النص بالمعنى الذى نستخدمه الآن) مما تعبد به ، وهو البيان الذى يستخدم الشافعى كلمة « النص » بشكل متكرر للإشارة إليه فيقول :

(« أنماط البيان في الكتاب » ما أبانه لخلقه نصا ، مثل جمل فرائضه ، في أن عليهم صلاة وزكاة وصبا وصوما ، وأنه حرم الفواحش ما ظهر منها وما بطن ، ونهى الزنا والخمر وأكل الميتة والدم ولحم الخنزير ، وبين لهم كيف يفرض الوضوء ، مع غير ذلك مما بين نصا ^(٧) » (التأكيد لنا) .

ومن الضروري هنا الإشارة إلى أن وضع آيات التشريع المشار إليها في نمط الدلالة النصية ، لا يتعارض مع وضع الشافعى لها في سياق آخر في نمط دلالة « المجل » ، ذلك أن مفهوم « المجل » هو البين بذاته على مستوى الدلالة اللغوية ، وإن كان يحتاج إلى « التفصيل » - وهو نمط من البيان - على مستوى الدلالة الشرعية ^(٨) . وغالبا ما يرتبط « التفصيل » بالنص للشرح - السنة النبوية - الذى يبين كيفية التنفيذ وشروطه ، وإن كان في الكتاب ما هو نص لا يحتاج إلى تفصيل . يسوق الشافعى مثالا للنصوص التى لا تحتاج إلى أى نمط من أنماط البيان ، إن لغويا أو شرعيا ، الآيات القرآنية التالية :

- ١ - فمن تمتع بالعمرة إلى الحج فما استيسر من الهدى ، فمن لم يجد فصيام ثلاثة أيام في الحج وسبعة إذا رجعتم ، تلك عشرة كاملة ، ذلك لمن لم يكن أهله حاضري المسجد الحرام . (البقرة : ١٩٦)
- ٢ - واعدنا موسى ثلاثين ليلة وأتممناها بعشر فتم ميقات ربه أربعين ليلة . (الأعراف : ١٤٢)
- ٣ - يا أيها الذين آمنوا كتب عليكم الصيام كما كتب على الذين من قبلكم لعلكم تتقون . أياما معيودات ، فمن كان منكم مريضا أو على سفر فعدة من أيام أخر ، وعلى الذين يطيقونه فدية طعام مسكين فمن تطوع خيرا فهو خير له ، وأن تصوموا خير لكم إن كنتم تعلمون . شهر رمضان الذى أنزل فيه القرآن هدى للناس وبينات من الهدى والفرقان ، فمن شهد منكم الشهر فليصمه ، ومن كان مريضا أو على سفر فعدة من أيام أخر ، يريد الله بكم اليسر

(٣) الرسالة ، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر ، المكتبة العلمية ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص : ٦٤ .

(٤) السابق ، ص : ٢١ .

(٥) السابق ، ص : ٢٢ ، ٢٨ ، ٣٠ .

ولا يريد بكم العسر ، ولتكنوا العدة ، ولتكنبروا الله على ما هداكم ولعلكم تشكرون . (البقرة : ١٨٢ - ١٨٥)
ويعلق عليها كاشفا عن وعيه بتعدد مستويات الموضوع ، من زيادة البيان والإطناب كما يتبدى من الآيتين الأولىين ، إلى البيان الكاشف دون زيادة كما يتبدى في آيات سورة البقرة عن الصيام . فإذا أضفنا إلى ذلك « الجمل » السابق الإشارة إليه أمكن أن نستشف أن النص بوصفه مصطلحا دلاليا لا يشير إلى مستوى واحد من الموضوع ، بل يشير إلى مستويات متفاوتة ، وإن كانت تتدرج جميعا تحت دلالة « الموضوع » أو « البيان الأول » . يقول الشافعي :

افترض عليهم الصوم . ثم بين أنه شهر ، والشهر عندهم ما بين الهلالين ، وقد يكون ثلاثين أو تسعا وعشرين . فكانت الدلالة في هذا كالدلالة في الآيتين ، وكان في الآيتين قبله زيادة تبين جماع العدد . وأشبه الأمور بزيادة تبين جملة العدد في السبع والثلاث ، وفي الثلاثين والعشر ، أن تكون زيادة في التبيين ، لأنهم لم يزالوا

يعرفون هذين العددين وجماعه ، كما لم يزالوا يعرفون شهر رمضان^(٦) .

ورغم تفاوت مستويات الموضوع من « زيادة التبيين » إلى مجرد « التبيين الواضح » إلى « الجمل » ، يظل مفهوم « النص » كما يطرحه الشافعي يدور في محور الدلالة اللغوية . ومعنى ذلك أن الثقل الدلالي الاصطلاحي لم تضاف للدلالة اللغوية شيئا يذكر ، وهو ما يفسر لنا نفور بعض المعاصرين من إطلاق كلمة « النص » على القرآن ، متهمين من يظنون ذلك بارتكاب معصية الخروج على المؤلف المتعارف المجمع عليه^(٧) . وقد ظلت تلك الدلالة الاصطلاحية لكلمة النص هي الدلالة السائدة في الخطاب العربي حتى القرن السابع الهجري تقريبا .

٢ - يقول الزمخشري في سياق تفسير رقم ١٧ من سورة البقرة :

وقد نص الله على تنزيه ذاته بقوله : وما أنا بظلام للعبيد . وما ظلمناهم ، ولكن كانوا أنفسهم يظلمون . إن الله لا يامر بالفحشاء . ونظائر ذلك مما نطق به التنزيل .

(٦) السابق : ص : ٧٧ - ٧٨ .

(٧) انظر : محمد محمد أبو موسى : التصوير البياني : دراسة تحليلية لمسائل البيان ، مكتبة وعية ، للغة ، ٢ ، ١٩٨٠ ، حيث يشن المؤلف هجوما حادا على ما يطلق عليه اسم « النزعة الاصمية في فهم القرآن » ، ويوصل فيها إطلاق اسم « النص » على القرآن ، ويرى أننا :

لم نعرف في تاريخ الأمة من سعى كلام الله بغير ما سماه الله من حيث هو نص ، لأن هذا مما يستعاض به منه ، وإنما تتناولوه في ولا شك أن المؤلف ينطلق من نزعة أقل ما يمكن أن يقال عنها إنها المفردات اللغوية التقليدية ، والفزع من استخدام أي مفردات علما عن تطورات الحياة والفكر والمفاهيم . لكن المنهج للأسى هنا العربية ، وتصور أنها كلمة اصمية ، هذا بالإضافة إلى لعمري الجماعة الناطقة بها . وبما يحول الإحساس بالأسى إلى إحساس بتدريسه في جامعة الأزهر العريقة .

أما قوله تعالى : ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم ، وعلى أبصارهم غشاوة ، ولهم عذاب عظيم ، فهي من المتشابه الذى يحتاج للتأويل^(٨) .

وهو إذ يستخدم صيغة الفعل « نص » للدلالة على المحكم الواضح البين الذى لا يحتاج التأويل ، يعتبر أن الآية التى تسند فعل ختم القلوب إلى الله ، من المتشابه الغامض . وهذا التقابل بين المفهومين : النص والمتشابه ، يؤكد أن السياق المعتزلى الذى يتحرك فيه الزمخشري ، والذى يضع المحكم الواضح مقابلًا للمتشابه الغامض ، ما زال يستخدم الدال « نص » بالمعنى اللغوى / الاصطلاحي الشائع . ولما كان الخلاف بين المعتزلة ومفسريهم يجد أحد تجلياته في النزاع حول تحديد المحكم وتعيين المتشابه به في القرآن ، فمن الطبيعي أن يتنازع ابن المنير السني ، وضع الزمخشري لأية موضوع الخلاف ، في إطار المتشابه الذى يحتاج للتأويل . والأهم من ذلك ، في سياق تحليلنا الراهن ، أنه - ابن المنير - يصفها دلاليًا على أساس أنها « نص » لا يحتمل التأويل ، ويقسم الزمخشري بأنه :

نزل من منصه الفصص إلى حضيض تأويله ابتغاء الفتنة - فإن الختم فيها مسند إلى الله تعالى^(٩) نصا .

٤ - ويظل استخدام الدال « نص » ، بمعنى الواضح البين الذى لا يحتمل التأويل ، شائعًا في المكتبة العربية ، بما في ذلك الكتابة الصوفية ، ويكتفي ابن عربي للصوف الأندلسي الشهير (ت : ٦٢٨ هـ) دليلا على ذلك . في سياق الحديث عن الزمان وعلاقته بمستويات الوجود

المختلفة ومراتبه المتعددة ، يفرق الصوفي الكبير بين كلمة « الآن » والفعل « كان » من حيث الدلالة على الزمان ، فيرى أن الكلمة « نص » في الدلالة على الزمان ، وليس كذلك الفعل لدلالته أحيانًا على مجرد الوجود . وعلى ذلك فعبارة « كان الله ولا شيء معه » ، وهو الآن على ما عليه كان « لا تشير كان فيها إلى الزمان ، بل تشير إلى مطلق الوجود ، ويتفق من ثم التعارض الظاهري بين جزئيهما ، وهو التعارض الناشئ - فيما يرى ابن عربي - عن سوء فهم دلالة الفعل « كان » في العبارة . وبالإضافة إلى ذلك يؤكد ابن عربي - حرصًا على نفى مقولة الزمان كلية عن الوجود المطلق الكلي الذات الإلهية - أن العبارة السابقة لم ترد كلها عن النبي ، بل الوارد منها عنه جزءها الأول فقط « كان الله ولا شيء معه » ثم أدرج الجزء الثاني وهو الآن على ما عليه كان » في الحديث بعد ذلك ، وهو الجزء المسبب لسوء الفهم المشار إليه^(١٠) .

هذه التفرقة بين « النص » و « المحتمل » ، يطرحها ابن عربي في سياق آخر هو سياق الصراع بين الفقهاء

(٨) الكشف عن حقائق غوامض التنزيل وتعيين الاقوال في وجوه التأويل ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، الجزء الأول ، ص : ٥٠ .

(٩) الانتصاف فيما تضمنته الكتاب من الاعتزال ، على هلسن الكشف ، الجزء الأول ، ص : ٤٩ .

(١٠) الفتنات الكلية ، دار صفير ، بيروت ، بدون تاريخ ، الجزء الثاني ، ص : ٦٩٧ .

والمصوقية حول فهم الشريعة . وفي هذا السياق يطرح ابن عربي مفهوم « ندرة النصوص » وهو المفهوم الذي يسرغ « التأويل » ويجعله لاجرم أمر مشروع ، بل يطرحه بوصفه ضرورة لا غناء عنها . إن الفقهاء الذين يعتمدون في مرجعيتهم الدينية على مجرد النقل عن السابقين والاعتماد بطرق الرواية والتحمل والأداء لا يستطيعون - فيما يرى ابن عربي - فهم الشريعة وإدراك معناها كما يفهمها أهل الله الذين يأخذون علمهم مباشرة بطريق الاتصال الروحي :

« فإن الفقهاء والمحدثين الذين أخذوا علمهم ميتا عن ميت ، إنما المتأخر منهم هو فيه على غلبة الظن ، إذ كان النقل شهادة والتواتر عريضا . ثم إنهم إذا عثروا على أمور تفيد العلم بطريق التواتر ، لم يكن ذلك اللفظ المنقول بطريق التواتر نصا فيما حكموا فيه فإن النصوص عزيزة ، فيأخذون من ذلك اللفظ بقدر قوة فهمهم فيه ، ولهذا اختلفوا . وقد يمكن أن يكون ذلك اللفظ في ذلك الأمر نص آخر يعارضه ولم يصل إليهم . وما لم يصل إليهم ما تعبدوا به ، ولا يعرفون بأى وجه من وجوه الاحتمالات التي في قوة هذا اللفظ ، كان يحكم رسول الله المشرع . فأنهذه أهل الله عن رسول الله في الكشف على الأمر الجلي والنص الصريح في الحكم ، أو من الله بالبيان التي هم عليها من ربه وبه والبيان التي بها دعوا الخلق إلى الله^(١١) »

ولا تقف حدود التفرقة بين « النص » و « الاحتمال » في خطاب ابن عربي عند طرح مفهوم « ندرة النصوص » ، بل تتجاوز ذلك إلى توظيف مفهوم « الاحتمال » بشكل واسع في تأويله للقرآن والأحاديث النبوية على السواء ، خاصة إذا تعلق الأمر بأطروحات لا يتقبلها التأويل السني

الرسمي للإسلام ، وإذا كان ابن عربي ينطلق من تصور أن « الرحمة » هي الصفة الإلهية التي انفتحت بها وجود كل ما سوى الوجود الإلهي ، فمن الطبيعي أن يكون مآل هذا الوجود إلى الرحمة الإلهية الشاملة في الختام . ولأن هذا التصور يتعارض مع الفهم السني الرسمي المستند إلى نصوص يعتبرها هذا الفهم قطعية الدلالة بشأن العقاب والعذاب بالتخليد في النار إلى أبد الأبد ، يلجأ ابن عربي إلى إدراج تلك النصوص في خانة « الاحتمال » ، نافيا عنها صفتها « النصية » :

« لما كانت الصفات نسبيا وإضافات ، والنسب أمور عديمة . وما ثم إلا ذات واحدة من جميع الوجوه ، لذلك جاز أن يكون العباد محرومين في آخر الأمر ، ولا يسرمد عليهم عدم الرحمة إلى ملا نهاية ، إذ لا مكروه له (= الله) على ذلك ، والأسماء والصفات ليست أعيانا تنجب حكما عليه في الأشياء . فلا مانع من شمول الرحمة للجميع ، ولا سيما وقد ورد سبقها للغضب (= ورحمتي سبقت غضبي) ، فإذا انتهى الغضب إليها (= الرحمة) كان الحكم لها ، فكان الأمر على ما قلناه . لذلك قال تعالى : ولو شاء ربك لهدى الناس جميعا ، فكان حكم هذه المشية في الدنيا بالكليف . وأما في الآخرة فالحكم لقوله : يفعل ما يريد ، فمن يقرر أن يدل على أنه لم يرد إلا تسرمد العذاب على أهل النار لابد ، أو على واحد في العالم كله حتى يكون حكم الاسم : المنع (بكسر الهمزة) والمبني والمنعقم وأمثاله مصميا ؟ والمبني وأمثاله نسبة وإضافة لاهين مسجورة ، وكيف تكون الذات الموجودة تحت حكم ما ليس بموجود ؟ أفكل ما ذكر من قوله : لو شاء ، ولئن شئنا ، لأجل هذا الأصل ، فله الإطلاق . وما ثم نص لا يطرق إليه الاحتمال في تسرمد

(١١) السابق ، الجزء الأول ، ص : ١٩٨ .

العذاب كما لنا في تسميد التعميم ، فلم يبق إلا الجواز ، وأنه بحسن الظن والآخره . فإذا فهمت ما قلنا اننا اليه قل تشفيك ، بل زال الكلبه^(١٦) .

٤ - هذه المقابلة بين « النص » و « الاحتمال » في النسق الفكري الصوري لابن عربي ، تؤكد ان الدال « نص » ظل يستخدم في حقله الدلالي اللغوي الاصل ، أي بمعنى الجلي الواضح الذي لا يحتاج للتأويل . ولعله من الصعب علينا حتى الآن ان نحدد على وجه اليقين متى وكيف حدث التحول الدلالي للكلمة لتدل على ما نقصده منها الآن ، أي على البناء اللغوي الذي يتجاوز حد الجملة المفيدة ، ولعله ما له دلالة في هذا الصدد ان نذكر ان الخطاب الديني المعاصر حين يتسكك بالبناء الفقهي القديم « لا اجتهد فيما فيه نص » ، وحين يعيد إعلانه وطره دائما في وجه أي محاولة للاجتهد الحقيقي ، إنما يعتمد في الواقع على عملية مضادة دلالية مفرضة . تتنقل هذه المضادة في استخدام كلمة « نص » للدلالة على « كل » النصوص الدينية - القرآن الكريم والاحاديث النبوية - بصرف النظر عن الوضوح والغموض . وبعبارة أخرى يخطو الخطاب الديني عن عمد وقصد بين الدلالة القديمة التي استخدمها الفقهاء حين قرروا ابدا ، وبين الدلالة المعاصرة التي تسبق إلى وهي الخطاب العادي ، فيترسخ في الذهن « تحريم » الاجتهاد . وإذا أضفنا إلى ذلك ان تحديد ما هو « نص » لا يحتمل التأويل وفصله عما هو محتمل أمر ضلال بين الفقهاء والعلماء - كما سلفت الإشارة - أدركنا إلى أي حد يبريد الخطاب الديني ان

يحكم الحصار حول النصوص لينفرد « الكهنوت » بسلطة التأويل والتفسير . ويظل استخدام اللغة القديمة في مناقشة قضايا وهموم معاصرة ، إحدى آليات الخطاب الديني لتحويل مسيرة العقل والعودة بالواقع إلى الوراء ، وهي آلية ربما تحتاج إلى درامية مستقلة .

٥ - وإذا كنا لا نستطيع ان نخزن فيما بيننا كيفية التحول الدلالي الذي حدث للدال « نص » من المعنى القديم إلى المعنى الحديث ، فلعل فيما يذكره ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) عن المشتغلين بالفلسفة انهم كانوا يطلقون على كتاب المنطق لأرسطو اسم « النص » ، ما يساعدنا قليلا على استشفاف جذور التحول . يقول عن نشأة الفلسفة بشكل عام وكيف تصدعت مجالاتها ، وتهذبت طرقها بظهور كتاب المنطق لأرسطو :

« وتكلم فيه (= المنطق) المتقدمون أول ما تكلموا به جملا جملا ومفتورا ، ولم تهذب طرقة ولم تجمع مسائله حتى ظهر في يونان أرسطو ، فهذب مباحثه ، ورتب مسائله وحصله ، وجعله أول العلوم الحكيمية وفتاحتها . ولذلك يسمى بالعلم الأول . وكتاب المخصوص بالمنطق يسمى « النص »^(١٧) .

وسواء كانت هذه التسمية قد حدثت في البيزنطية أم لم تحدث ، فالحق عندنا ان الفلاسفة المسلمين فيما يؤكد ابن خلدون أيضا قد أطلقوا عليه اسم « النص » :

« وتجد الماهر منهم عاكفا على كتاب « الشفاء » و « الإشارة » و « النجاة » وتلافيس ابن رشد للفنص من تأليف أرسطو وغيره^(١٨) .

(١٦) السابق ، الجزء الأول ، ص : ١٦٣ - ١٦٤ .

(١٧) المقدمة ، كتاب التحرير ، دار الفقه ، مصر ، ١٣٧٧ هـ - ١٩٥٣ م ، ص : ٤١٧ .

(١٨) السابق ، ص : ٤٦٠ .

قد يمكن أن يقال إن إطلاق اسم « النص » على كتاب المنطق - إذا صح ما يقوله ابن خلدون - هو من قبيل التسليم بوضوحه ونفي احتماليته ، خاصة إذا قرين بكتب أرسطو الأخرى التي اختلفت الشروح حولها وتعددت . وقد يمكن أن يقال أيضا إنه أطلق عليه اسم « النص » بما هو خطاب في القوانين الكلية التي تضبط عمليات الاستدلال والقياس ، من خلال ضبط الاستخدام اللغوي وتكوين القضايا طبقا للقوانين الدلالية الصارمة . وفي كلتا الحالتين يظل استخدام الدال « نص » ، دائرا في إطار الواضح الجلي ، أي دائرا في مجال دلالاته الأصلية . ولكن يمكن أن يقال أيضا أن دلالة كلمة « النص » إشارة إلى كتاب « المنطق » عند المشتغلين بالفلسفة ، تتوازي مع دلالة كلمة « الكتاب » ، التي تدل على « القرآن » داخل دائرة العلوم الدينية ، كما تدل على كتاب سيبويه داخل دائرة العلوم اللغوية ، وهي التسمية التي يشير بها الإمام الشافعي دائما إلى مؤلفه الذي اشتهر باسم « الرسالة »

في مجال علم الفقه^(١٥) . ومن المحتمل أن المشتغلين بالفلسفة وجدوا في كلمة « نص » بديلا عن كلمة « الكتاب » تحقيقا لعدة أهداف : الأول تحاشي مايوهمه إطلاق اسم الكتاب على منطق أرسطو من تشبيهه له بالقرآن . والثاني أن ثمة كتابا آخرى لأرسطو ، فتخصيص اسم « النص » للمنطق وإفراده به يميزه عما سواه ، ويكشف عن مكانته بالنسبة لها . والهدف الثالث والأخير - ولعله الأهم - تحقيق الموازنة بين مكانة المنطق بالنسبة لعلوم الحكمة والفلسفة ، وبين مكانة كتاب سيبويه بالنسبة لعلوم اللغة ، وربما تحقيق الموازنة أيضا بينه وبين « القرآن » بالنسبة للعلوم النقلية ، دون استئثاره عداء رجال الدين ، خاصة أولئك الذين يلقون من الفلسفة وعلوم الحكمة مواقف الرفض الكامل . وأيا كان الأمر فلا شك أن إطلاق كلمة « النص » على كتاب كامل ، كان بداية النقلة الدلالية من المعنى القديم ، إلى المعنى الحديث والمعاصر .

(١٥) انظر : الرسالة ، مقدمة المحقق ، ص : ١٢ .

رياح السَّموم



أعدوا كل شيء وتأهبوا للرحيل ، ولم يبق غير مودة الصقريين اللذين أطلقهما الشيخ في الصباح ، لقد تم تدريبهما خلال المدة التي مكثوها ، وبالتالي قضاء هذا اليوم يكون قد مر على وجودهم في هذا المكان شهر كامل .

تلك هي المدة التي حددها إله الشيخ منذ عدة سنوات لقضاء رحلة صيده السنوية في الصحاري والوديان البرية ، يختار عادة أماكن صيد مختلفة ، وحسب البعد عن مدينته بعد أن يقرأ ويسمع التشرعات الجوية ، ويحدد مواقع رياح السموم ، وفي الأوقات التي تبدأ الصقور هجرتها إلى الأعلى .

الخيام الرمادية اللون منصوبة ومثبتة جيداً تتباعد إحداهما عن الأخرى مسافة تسمح بسماع من يسكنها إذا استنجد بالآخرين .

في بداية الرحلة أعدوا سيارات اللاندروفر ، وحملوا الحفائظ والملابس والمشروبات في سيارات أخرى ، تتبعهم سيارات نصف النقل المحملة بالخرفان والوقود والخيام والمؤن مع الحلال والأرائن الكبيرة - وتحرك الركب ، ومع انبلاج نور الصباح توجهوا بدعواتهم إلى الله في وقت واحد ، بعد أن نبههم الشيخ الكفيل من خلال اللاسلكي الذي يرسل ولا يستقبل أن استطلاعاته تؤكد أن الرياح قادمة .

تتوالى أيتها لاتهم ، وتطلع السيارات مسافات شاسعة ومساحات لانهائية ، فتتوه في أرض مجهولة مليئة بالصخور البركانية والكتبان الرملية وتبدو السماء والأرض من تأثير الريح في وحدة ترابية وتجانس متدرج حتى تتداخل ، عندئذ لا يتمكنون من تحديد ومعرفة مكانهم .

توقفوا ولم يترجل أحد ، وبمساعدة الشيخ عرفوا أنه مكان صالح ، فبدأوا الاستعداد للمكوث والبقاء ، ومع انقشاع الرياح نظر بعينيه إلى عذان السماء ، إلى الصقور التي ما فتئت أن وضعت ، ويأت على بعد مئات الأمتار تجوب عاليا السماء الواسعة ، غائصة في نورها البرتقالي الذي بدأ يتوارى تدريجيا مع حلول رماديات الغروب .

إذ ذاك أسرعوا في تثبيت خيامهم بطريقة قوية ، وحتى لا يتعجل الكليل مسح المكان بنظرة واسعة ، ليتمكن من تنفيذ خطته التي رسمها في دماغه هذا العام ، وحدد ويلا أدنى تردد أماكن الخيام الخاصة بكل منهم .

يزداد الشيخ إصراراً كل عام على القيام بتلك الرحلة خاصة بعد أن افتتح مستشفى الكبري أمير مدينتهم ، وفي هذا الوقت من العام يشد الرجال ويحرص ضمن ما يحرص على أن يتواجد في معيته وصحبته طبيب العيون الذي يعمل لديه في مستشفى الخاص .

استقدم ذلك الطبيب من بلاده منذ عدة سنوات إثر مرض زوجته ، لاقت على يديه راحة عينيه الجميلتين اللتين لم يتناهما المرض منذ وعت الحياة ، وكثرة ترددها عليه دون موعد سابق أدرك الطبيب بالأم بالغ وبقدرة ملاحظة ما انتوته المرأة ، فكانت مواعيدها فرساً مواتية لتوطيد علاقته بمعارفه وأصدقائه يتواجد معهم أثناء الكشف عليها .

لاحظ الشيخ كثرة ترددها على الطبيب ، فاعد الأماكن والأجهزة المناسبة لكي يتلاقيا تحت سمعه ويصره للوصول إلى إثبات قناعاته .

لما رأى الطبيب خيمته المواجه لخيمتها وعلى مائدة منها ، تذكر أن الشيخ ينظر إليه خلسة ، وعلى فترات متناوبة ، ومنذ مدة طويلة ، بأنه يستمع ويتصنت إلى كلماته ، ويقوم بفتح خطاباته ، وأن الشيخ يضعه دائماً أمام امتحانات ، مبتكرة تختلف طرق تنفيذها ، ويدخل الخيال المتجدد أحيانا كثيرة في لمساتها الأخيرة ، ولما نفذت حيله ، وأعياء فكره البدوي مد له الحبل طويلا ، ولم يتمكن الطبيب الشاب وعلى مدى عدة سنين منذ تعاقده من أن يسافر إلى بلده لأن العمل في حاجة إليه .

قبل الاستعداد للرحلة نبه الطبيب كفيلا أن الأعمال كثيرة ، وقرر إذا ما حان وقت الرحيل أن يعترض ويرفض ، إلا أنه انساق ولم يقدر على البوح والمواجهة ، وفي الرحلات السابقة كانت أعدادهم قليلة ، وسياراتهم تتناسب معها ، إلا أنه لاحظ أن الكفيل قد زاد العدد كثيرا هذا العام ، فلم يكن في السابق إلا هو والشيخ وزوجته الشابة التي تزوجها منذ عدة سنوات والمدة لسفر سننها ، ولجمالها الأخلا ، ولأنها آخر من تزوج .

رحلة هذا العام التي رآها الشيخ وتخيّلها قبل أن تبدأ حدثت المسألة تماماً ، فحرص على اصطيان أكبر كمية من الصقور ، تلك الهواية التي لازمتها طويلا ، وعلى فترات متقطعة ، والذي يؤكدها منذ قدومه بتبينة

المكان المناسب والأدوات المناسبة لترويضها وتدريبها . ويخبر الطبيب بطريقة عابرة أنه لم يتدرب طبقاً أحل من طبق عيون صقور مقلية .

لاحظ الطبيب أن الشيخ يختار وقته قبل مقدم الصيف ، وفي الربيع ، حيث تدب الحياة في أرجاء المكان فيضيق بمن فيه ، فيه يأتي الرمد الربيعي لعيني زوجة الشيخ . أوقلت صيد ربيعية لا يضاهاها إلا أوقات بدايات الخريف ، أثنائها يروى الصقور من أعلى تلك الخيام المثينة والمتباعدة بمسافات متساوية صانعة شكلاً سداسياً منظم الأضلاع تحوم حولها محلة في ارتفاع شاهق ودوائر ذات أقطار كبيرة .

فور قدومهم وبعد تثبيت خيامهم قام الشيخ لاكتشاف المنطقة ، تبعه معاونوه ، وكبوا سياراتهم وقاموا بجولة حول الأماكن المجاورة ، ولاحظ الشيخ أن الصقور الوحشية هي الطير الوحيد الذي يملأ سماء المكان ، وفيما بعد رأى أن رياح السموم هذا العام عنيفة وعاتية منذ مقدمهم ، إذ قام معاونوه بتثبيت الخيام أكثر من مرة ، واندلعت موجات الغبار والرياح موجهة إثر أخرى ، ولاحظ أيضاً تكاثر أفواج ذبابة الرمل الزرقاء ، والغربان ، بإناء ذلك رأى أنواعاً كثيرة من الفطريات مع العشب على الصخور .

عندما نشروا خيامهم وثبتوها حرص الشيخ على أن تكون خيمة تدريب الصقور وسط المخيم ، وفي طرفه تربض عربة مليئة بالغربان ينزلق منها واحد إثر الآخر يدفعات العامل الهندي وبمساعدة زميله .

في صباح اليوم التالي وبعد أن استكشف الشيخ المكان وزرع لحوم الخرفان الجاهزة على أماكن متفرقة ، ونثر فوقها شبائكه وبخاخه ، ورأوا مع مشرق الشمس وارتفاعها في السماء جمجمة الصقور البنية التي تصنع فحلها الخاص المنسجم بالانسيابية والتكافؤ في طيرانها ، مسيطرة أثناء ذلك على السماء التي تلتصق أبوابها أمام خفقات أجنتها ، فيها تبدو وكأنها تتبع الخط المتعرج لنهر أو أخدود في واد . وفي مكان آخر تتبع المسارات الخفية للرياح .

تفلى القدور ينزل متدقة ، ويتساقط دهن الشواء الملق فيها ليستوى الأرض بها ، حتى يتناولوا غداهم أثناء مشاهدتهم طقساً دموياً ، ومعارك خلاص غير مجدية .

تتركز نظرات الشيخ على الطبيب أثناء تناوله طعامه ، وفي الخيمة المجاورة والمفتوحة على بانوراما مشهد صيد الصقور تتناول الحريم غداهم .

حول الفخاخ وعلى مائدة تتأهب كلاب الصيد المدربة ، ومع الغداء الساخن الدسم وأشعة شمس منتصف ذلك اليوم تنتشر الوداعة والاستسلام في الخيم القائمة .

ومن خلال تتأويلهم: رأوا المحاولات العقيمة لسرب الصقور الذي اصطادته الشباك والفخاخ محالوا النجاة ، وبعد أن هدأت خرج الصقار مرتدياً قفازاته الجلدية المحكمة الربط لاستخلاص فراشه من شبائكه ، وكان الواحد منها يقاومه مقاومة عنيفة ثم ما يلبث أن يستكين في قصفه المد خصيصاً له في خيمة الوسط .

ذلك هو سرب القنص الذي اُكْتُفى به الشيخ ، عليهم القيام بترويضها منذ الصباح ، بقيت الشباك والفخاخ كما هي ، ومع أقول شمس هذا اليوم انسمحت كلاب الصيد المتأهبة ، فدقت أجراسها مع هرولتها المنتظمة ، ونباحها الذي بدأ عاليا ، ومعاركها التي بلا سبب ، شاعرة بقلق وعدم راحة ، سامحة لنفسها أن تجذب أكثر من المخيم متشخصة رائحة الزوايا ، وسيقان الشجر .

يراقب الحرس الخاص . تجولات الشيخ الليلية بين المخيم ، ويعد أن يبدأ ويعلمن في خيمته يركز النظر مراقبا من خلال نظارته المزودة بأشعة الليزر طبيب العين ويستطيع تحديد ماذا يفعل .

يفتلس النظر بحد من بين زوايا خيمتها ، التي تتبعث منها إضاءة تتكلم مع انسياب موسيقى ناعمة وحزينة ، وخضر عجري فأحم السواد مسترسل ومتناثر الى ما فوق براكين صدرها المنتصب ، وخادمتها الفلبينية التي يراها ذاهبة غادية ما بين خيمتها وخيمة الكليل المجاورة والمفتوحة عليها .

تلك وهي منبطقة على مرتبتها الأسفنجية ظهرها وأخاذها النعبة من آثار تعب مشوار اليوم الذي يتنوع حسب رغبتها في المغامرة ، يحده الأمل في أن يرهصد مكان الكليل الذي يجلس في خيمته المظلمة ، منتبها ومضائراً ، متحذراً تجوب ميناه خيمة مكفولة لا تريم عنها .

في اليوم التالي مقدمهم بدأت إجراءات تدريب الصقور ، حميلة صيد يومهم الأول ، تتراص الصناديق ذات الفتحات الحديدية ، وتبدد الصقور بداخلها قوة تقبض بمخالبها على مريطها المصنوع من حديد مصبوب ، تنظر بتمد ويمعن شراسة إلى ضياء الشمس الذي ينفذ من بين زوايا الخيمة ذات المساحة الكبيرة .

خبرة الشيخ التي اكتسبها طول سنوات هوايته في ترويض الصقور متنوعة ، بدأ يومه بهمة ونشاط ، وحرص على أن يكون طبيب العين متواجداً بجوارهم كعذته ، وفي الجانب الآخر ، وخلف جدار الخيمة التي فُتحت المزايل فيها تقف النساء مبطلات ومشدوهات في انتظار إجراءات ترويض الصقر الأول ، وقد ترك الرجال مساحة الفراغ حتى تتمكن النساء من المشاهدة ، والتام الجمع كله في جانب آخر يشاهدون ما بداه الشيخ .

بين عامودين متقابلين من الخيمة ، ويعد أن عُلق فتحاتها شُد حبل مجدول وقوى من بلاستيك أبيض ، جاء الصقار بالصقر الأول ، قابضا على مخالبه بقلanze الجلد ، وضع البرقع على عيني الصقر الصادتين ، فهذا محاولات فرائه ، مكن الشيخ مخالبه من الحبل المشدود فتشبث به كأنه مربطه الذي يأنس إليه ، قام الصقار بهز الحبل بشدة من أحد الأطراف فانتفض الصقر رافعا جناحيه ضاربا بهما الهواء متمسكا بعنف

بالحيل ومتشبيها به أكثر فأكثر ، ينظر الشيخ خلسة الى الطبيب ويرى من بين ففتحات المزاغل عينى زوجته التى يعرفها جيداً ، مصوبتين الى محاولات الصقر التشبث بالحيل ، وقد تصور بتأثير إيهار جمالها أن أى نظرة نهاراً اوليلا تكمن فيها الرغبة النائمة .

الهنديان يقفان بهزل ، والرجال المرافقون يغطون الشيخ على دهائه وذكائه ، وكل من حوله يحسسه بمدى قدرته ، ويمدئ احتياجه له دون أن ينيسوا بكلمة وإن كانت اقوامهم فاغرة .

وعندما يهز الحيل مرة ثانية تزداد مخالب الصقر تشبثاً ، ويحس الجمع الواقف ان هذا الجارح المشعث قد احس داخله بعدم الأمان .

وحين يهتز الحيل بالداخل ترتعش النساء المتعاطفات مع الصقر بالخارج ، يتوكأ الصقر على مخالبه ، ويرفع راسه ويهزه ، يحاول التخلص من البرقع المثبت بيد خبير دون جدوى ، ويطلق النداء ذلك صرخة جارية ومدوية ، ترتد اطراف النساء ، وينكمشن في الخارج في الوقت الذى يقترب الرجال من بعضهن في الداخل ، يحاول كثيراً بدون جدوى ، ومحاولاته كلها مرتبطة بهذا الحيل أسفل مخالبه ، يعوق برقعته المخمى به ، لم يستكن لفترة طويلة .

أشار الشيخ أن يتكره فترة ، وأن يصمتوا ، تناولوا عصائهم وشايهم ، وهم جلوس على مكائهم صامتين صمت التأمرين ، الى أن قام وهز الحيل ، فارتعش الصقر واستكان ، عندئذ ارتخت أهداب النساء ، حويم الشيخ : "كأت آخر زوجاته ذات العينين الجميلة في وسطهن محاطة بهن ، ينظرن إلى بعضهم ، وكل لها أحلامها وأمالها ، تلق على مبعدة منهن سيارات تثير الرهبة والخوف للخدم والخادما القريبين منها .

تكررت تلك التجارب ، وتطورت خلال مدة الثلاثين يوماً التى مكثوا ، وتنوعت مع أكثر الصقور التى اصطادوها ، ومن خلال صيد الصقور يمارس الشيخ هواية اكل الاعين التى ينتسم فيها سرعة البديهة والذكاء بعد أن يقوم بفرزها ، وانتزاع عيونها عنوة لإثربطها ،

تقف الخادمة الفلسطينية بجواره أثناء ذلك ، ممسكة طبقاً متوسط الحجم ، ومقرراً ، ابيض اللون ، تدير رأسها للخلف حتى لا ترى حقل انتزاع العينين التي يشتبهها الكفيل ، يضع غنيمته في الطبق الذي لوته الدم ، والتي تعودت هي أن تقوم بغسلها وطهيها وتقديمها مقالية .

أحجمت الخادمة في البداية عن ذلك ، لكنه بعقابه الفظ ، وخشونة ملمح وجهه الجهم ، وتحت تأثير مناشدة سيدتها المتواصل انصاع لرفغاته .

لا ينتظر الطبيب إليه ، وهو يتناول طبقه الذي يأتيه يوميا ، وتتتاب الجمع الغريب المصاحب للشيخ رعدة وقشعريرة ، وأحيانا يسحبون بعيداً ، وفي كل محاولاته تلك ينتظر بعين خفية نظرات مفخسة الى هذا الطبيب الذي يبادله دون أن يشعر نظرات مسائلة .

تتكرر محاولات شد حبل الصقار مدة اسبوع ، وأثناء ذلك يقدمون للصقور المثلثة لحوماً لذيذاً ، وعندما تم رفع البرقع عن عيني الصقر مد له الشيخ ذراعه لقلع عليها مطمئناً .

يعاود الشيخ تدريباته حتى يستأنس ويصبح طائراً مطيعاً ، ينسى السماء والانطلاق ، ويتألف مع مصيره بشهامة فينصاع للشيخ الذي يطعمه لحم الغنم المفضل لديه ، وأحيانا الحمام الطازج ، يلف ويدعاً ومسالماً ، وطور بنان الشيخ الذي حلم منذ بدأت رحلته بالانتهاء منها ، وبالأصول الى نتيجة لخيالات التي أرقته عدة سنين .

يتذكر الشيخ الأوقات التي قضاه في تدريباته ، وأنه لم يهتها وأنها تألفت معه حتى لقد خيل إليه أنه يستطيع جذبها من السماء بمجرد النظر إليها ، عاملها برفق وحب ، أشفق عليها ، سائسها ، قرب منها فخليل إليه أنها قربت منه .

يعرف من خبرته الواسعة أن تربية الصقور كترية الأبناء ، وإذلك أطلق عليها أسماء بناته . في المراحل الأخيرة لتدريب الصقور ، يربطه الشيخ بحبل قوي من البلاستيك ثم يبتعد عنه خمسين متراً ، يقدم له الأكل فيرجع إليه ، يزيد المسافة فيعتاد العودة فيقدم له قطع لحم الخراف .

وعندما تعودت صقوره ذلك أطلقها بدون حبل لمدة اسبوع وبعد أن أطمأن لصقورين وتألف معها ألفه خاصة أطلقهما للصيد في صباح اليوم الذي يعدون فيه للرحيل ، وجلسوا ينتظرون الصقورين اللذين غابا طيلة يوم كامل ، وما هي شمس اليوم على وشك الغيب ولم يعودا بعد .

في الضاحية البعيدة

الشارع الصغير

إلى الشارع الصغير الذي يسكنه ..
تأتي الشاحنات بالطوب ، وأسياخ الحديد
ثم يأتي بشرٌ قليلون وكلاب
ما يكاد ينقشع عنهم الغبار ، ويتعرّفه كلابهم ،
حتى تأتي شاحناتٌ ، ويشرّ غيرهم وكلاب
زوجة يؤرقها .. أن البيت ليس نظيفاً ؛ بالقدر الذي يرضيها
وتكرّر — كلما زادت متاعبها — أن الحال لن يستقر
قبل بناء الفضاء المحيط
لكنه اعتاد الأمر هكذا :

محض شارع صغير : لا يلتفتني بشراً وكلاباً ،
ويستبدل بهم آخرين .

المبنى الجديد

في الطريق من بيته وإليه :
في الضاحية البعيدة .. أقاموا مستشفى
العربات المسقولة بحذاء الرصيف ، والبوابة - على الشارع -
عريشة ياسمين
وفي الشرفات الجانبية .. مرضى في ثياب بيض
الثياب السوداء - وحدها - تتكوى على البوابة الخلفية ،
والذين يتدثرون بها
غرباء على المبنى الجديد

المنزّل المقابل

في المنزّل المقابل : هناك ..
حيث قضى سنوات
جرّب كل شيء ! لتكون الأشياء في متناول يده
ويخرج إلى الشارع ،
لكن بعد أن يتهيأ : يعالج معدته ،

ويبتدى ملابس ثقيلة .
ويقلب في رأسه .. عشرات الطرق المحتملة
ثم يخلق النافذة الوحيدة
هناك .. حيث أجلس إليه .
وأراه يفعل .

الغرباء

أولئك الجوالون المقطوعون :
المخيولون ، والهاربون من مصارعهم
الذين كان أبى يستضيفهم : يظلم عنهم خرقه بعد خرقه ،
ويسامرهم . من لهم الآن ؟

ذات ليلة

الفرحانون أولئك غيرى
آيتى الليل ، وآيتهم النهار
وأنا يعزُّ عزُّ ..
أن أنام فلا أبعث .

عادل السيمى

شهوة الحركة ..

فى حوار المرئى واللامرئى

لم يبق إلا الحركة التى تفصل الملاك عن المحرّك
ليوناردو دلفينى

● ● ربما تذكر جميعا ، ان الفيلسوف اليونانى القديم
" هيرقليطس " ، هو الذى قال : (انت لا تستطيع ان تزلزله النهر
مرتين) . ولست اذكر الآن اسم الفكر المعاصر الذى اضاف : (...
ولا حتى مرة واحدة !) ، ليتزع بذلك عن النهرا هيته الخالدة ، او
(نهريته) الابدية الواحدة ، الثابتة الشاملة ، المسكنة الصامتة ،
الجامعة المنعقة ، ويدفع به إلى مسلحة لانهائية من الحيوية
والحركة ، والتدفق الدائب الذى يحل فيه الماء الجديد محل القديم ؛
هكذا ، ان تلاحق أنى لا يعرف التكرار ، ولا يخضع لعقم الرغبة ، لانه
لا يعرف قانونا ، اللهم إلا قانون الميلاد الدائم المتجدد . وهو ليس
قانونا صارما بمعنى الكلمة ، لانه مُخترق دائما بمفاجأة بكر هنا ، او
استثناء طارح هناك .

كهذا التهر يتبدى فن « عادل السيوى » : لا لوحة تشبه أختها ، لا تكرار لتعليه الحرفية الصالحة من خلال آلية الحلق . ولست هنا بحيث أستطيع أن أقوم بالتقديم الأول لأعمال الفنان عادل السيوى ، إلا بمقدار ما كان هو نفسه قادرا على أن يترجم قصائده إلى ألوان وخطوط موازية ، ومع أن الكلمات لا تملك حرية الخط ولا مرونة اللون ، فليس يسعنى إلا أن أقترب من عالم السيوى بكلمات تجمد أن تتنفس هواء غير هواء سجنها . فهل تستطيع كلمتي أن تفتقر هذا العالم ، على النصو الذى اختزلت به لحيته التجريدية ، جوهر الزبرجدات فى غلاف (زيمان الزبرجد) مع ذلك على أن أستسلم لإفراء المحاولة : هاير ذلك البرزخ السورى بين النص البلاستيقى والنص الأدبى ، رأتيا كيف أن ألوية « زيوس » فى شعر « هوميروس » ، لا تقتصر إلا بفرنسانيتيه فى نحت « فيدياس » : فسادت القصيدة تشييدا - بمعنى ما - ، والكلمة صورة - بمعنى أيضا - ، فإن الشعر قابل لأن ينحل إلى موسيقى خالصة ، والشواهد كثيرة من أعمال « موزار و « بيتهوفن » و « فاجنر » .. الخ . وإلى تصوير كذلك ، فالإنسان جميل

وأسفار العهد القديم انحطت إلى آلاف الصور والأيقونات ، مع أنها لم تصف أية واحدة منها . والتصوير من ناحية أخرى قابل لأن ينحل ، إما إلى شعر ، كما انحل درع أخيل على يد « هوميروس » ، وإمراة « بيكتسو » الجالسة على يد « كوكثر » ؛ وإيضا إلى موسيقى ، كما كان يؤكد « جوجان » فى إحدى عباراته الشهيرة .

صحب عادل السيوى منذ خطواته الفنية الباكرة ، وهو بعد طالب فى كلية الطب ، التى تخرج فيها عام ١٩٧٦م ، ليجد أن الفنان فيه قد ظله على الطبيب ، فكانت شجاعة الانحياز إلى الاختيار الصحيح ، وتفرغ للفن ، بدلا من أن يصبح نصف فنان ونصف طبيب .

فى أتيلب القاهرة ، اقام « عادل معرضه الأول منذ بضعة عشر عاما ، ولاحظ الفنانين والنقاد أن المرصص شهادة ميلاد حقيقية لفنان جرىء ويشهد التمايز وإثبات الذات وسط ركام المتشابهات والمنسوخات . كانت المرحلة (الزقاء) عهد التجليات اللافتة ،

حيث لعبت تقنية (البَيْخُ) دورا رئيسيا ، يوصفها بديلا عن لسان

الفرشاة الخشنة ، وحيث ظهر أثر الدرس التشريعى فى كلية الطب ، ذلك الأثر الذى أمده - كما لاحظ الفنان عز الدين نبيب - بمعنى شبه ثابت عن ضعف الإنسان وتعرضه الدائم للقاء « مع التحفظ على فكرة (المعنى الثابت) التى لا تنوام أبدا مع حيوية عالم الفنية ، ومقاومتها لكل أشكال الثبات ، ماديا ومعنويا .

خلص « عادل » من المرحلة الزقاء ، ليواجه أسئلة التشكيل الكبرى ، فاصبح التشكيل عنده - كما لاحظ ماجد يوسف - يتم من طريق الحط والإضافة ، وينبثق الضوء على حين فجأة فى أثناء عملية الحوار المباشر بين الفنان والمسطح ، محتلا مكانه المناسب للتصميم ، فى عتوية محسوبة ، وفى علاقة محددة بالشكل العام لحمار اللوحة .

كانت هجرة الفنان إلى إيطاليا ، كعبة الفن التقليدي ، امتدادا طبيعيا متوقعا لقراره السابق الحاسم بالفرغ لفته ، حين هجر مهنة الطب . وخلال عشرة أعوام تقريبا فى رحاب تلك الكعبة ، تالعت خبرة الفنان بعناصر خصبة متنوعة ، وتعمقت علاقاته بالفنانين والمكرين ، وتعمقت ثقافته ، وتعددت هيراركيته ، ليحتل الفن اللغة التى كانت تزامحه فيها

الانديولوجيا الخالصة . منذ الدراسة المبكرة لذلك الماركسي القديم ، عن (تماثيل الملوك وتماثيل الخدم) . ولعل هذا التطور يتبدى في الدراسات الأخرى التي يعكف عليها الآن ، حول « ليساردو دافيني » ، وأراء الفلاسفة حول الفن . خلال هذه المرحلة تواترت معارض « عادل » في إيطاليا وألمانيا ، وفي مصر ، وكان معرضه الأخير بقاعة « المشرقية » بالقاهرة ، في الفترة من ١٢/١١ / ١٩٩٠ حتى ١٩٩١/٧/١٨ م ، شامداً على مستوى رفيع من النضج والخصوصية ، قل أن تجده في زحام المعارض التي يغص معظمها بثثرة الخطوط وبثرية الألوان .

نعود من نهر هيرقليطس ، الذي لا يمكن للمرء أن يبلّغه مرتين ، إلى النهر المضطرب بالحياة والحركة في لوحات « عادل السيوى » ، كيف احتشدت في هذه اللوحات كل تلك الطاقة النفسية والحياة المفعمة ؟ هل يكفي أن نقول : إن الفنان لم يهتم بالأشياء نفسها ، في ذاتها المنسجمة مع مظهرها ، وفي سكونها الصامت وثباتها الوديع ، بل اهتم بالعلاقات الحية بين هذه الأشياء وبعضها من جهة ، وبينها والإنسان من جهة أخرى ؟

١١٨

من الممكن أن تكون هذه الإيجابية في ذاتها مقنعة إلى حد كبير ، إذا ما تذكرنا أن الجمالي علاقةٌ في جوهره . هذا هو ما أدركه « عادل السيوى » حين استبدل العلاقات بالأشياء ؛ وحتى حين كانت الأشياء تفرض نفسها عليه ، أو يقوم هو باستدعائها ، فإنه لم يكن يستسلم لمظهرها الخارجي ، بل كان يبحث عن العلاقة بين مظهرها وجوهرها ، ليكتشف أن كل شيء ليس مطابقاً لخصيئته ، أو لما يمكن أن يكون عليه مظهره ، الشيء إذن أكثر حقيقة مما يبدو ، إنه أكبر من مكوناته وأثقل من حضوره النقى المباهر ، لكنه في الوقت نفسه ، أخف من وزنه ، لأنه يستطيع أن يطغى في فضاء المخيلة البشرية ليتصل بغيره من الأشياء والألوان في سماء الذكريات الغائمة (انظر لوهتي : خفة الأشياء - ريش) . وربما كلن في ذلك إحساس صول يفرض نفسه ويتسلل إلينا ، واصلاً بين عالم الظاهر وعالم الكيان ، كما يمكن أن نلاحظ في لوحة (أشياء قديمة) ، التي يتبثق فيها الضوء هسرة وصلب بين هذين الملحنين .

الأشياء لا توجد إلا في مكان ، ومن محصلة العلاقة بينها وهذا

المكان ، ينشأ جدل حي وحميم ، تصبح المسافات من خلاله جسوراً حسوية ، تصل بين كل ما لم تكن تتخيل أنه قابل للاتصال . انظر مثلاً لوحتي (الكرسي - السرير) ، حيث لا يكتسب الكرسي قيمته التشكيلية الهيمنة إلا بوصفه إمكانية لشبكة لاتائية من العلاقات ، ليس بين ما هو حاضر فقط في اللوحة من أشياء وأشياء أخرى ، ولكن بين ما هو غائب أيضاً . السرير والكرسي كلاهما ، مخزن لطاقة روحية تشير إلى حضور الإنسان الغائب ، كأن الإنسان لا تكتمل إنسانيته إلا بما حوله من أشياء .

لا ينتظر « عادل » إلى المكان كمجرد حاو للأشياء والكائنات ، وإذا فهو لا يهتم كثيراً بالوحدات المنظورية ؛ وإن كان يوظفها أحياناً بشكل جزئي كلما دعت الضرورة ، انظر مثلاً لوحة (حياة فخمة) ، بل ينظر إلى المكان كمخزن للعلاقات البصرية بين المرئي والمرئي من جهة ، وبين المرئي واللامرئي من جهة أخرى ، ولهذا ، فعل العين أن تتدرب على أن ترى ما يند عن حاسة البصر ، عليها أن تكون نافذة للخيال وباباً للروح .

المكان عنده ليس مكاناً قَبْلِيَا مطلقاً . إنه مكان خاص جداً ، وإذا

فهر جميع جدا ، لانه مرتبط دائما بتجربة خاصة ، وبالتالي ، فإنه مشدود إلى لحظة زمانية فريدة غير قابلة للتكرار . إنَّ المكان عنده شريحة زمكانية مقطعة من ديمومة الزمان وسيلولة المكان ، إذا ما استمرنا مصطلحات « صموئيل الكسندر » ، هي شريحة ذات ملأ ومستقبل إذن ، إنها تبقى بما كانته وتشير دائما إلى ما ستكونه ، ولتتظر - بالإضافة إلى لوحتي (الكري) و (السورير) إلى لوحات مثل : (سيد المكان - غرفة يدخلها الضوء - أشياء قديمة - رعاد - خلة الأشياء - المفهي) .

هذه الخرائط الزمكانية التي يفتارها عادل السيوي ويلعب عليها ، هي مصدر الدينامية الحية في فنه والتجديد الخصب في عالمه ، وربما يذكر ذلك بالاتجاه الدينامي في التصوير الأمريكي المعاصر ، وهو اتجاه أثار جدلا بين فلاسفة الفن وعلماء الجمال ، من مريح به ، مُطرح على ما يخرز به من حرارة وإحاطة حسية انفعالية تصل إلى درجة الصوفية أحيانا ، أو رافض بالقلته وإيغالاته ، التي تصوب به أحيانا - لسطر الذاتية - إلى مستوى التمييزية ، كما لاحظت - الفيلسوف المعاصرة « حنة أرنت » .

نحت دينامية « عادل السيوي » إلى حد كبير من هذه الإيغالات والميلفات التعبيرية ، ونستحضر لسوحتي : (ريش - طيور صغيرة وطيور كبيرة) ، لنجد هذه الحالة الذاتية الصارمة ، المثقلة بخفة النشوة ، فالريش هنا تجسيد رمزي لهذه الخفة ، وأيس هناك سبيل آخر يمكن أن تلج منه إلى عالم الباطن ، يقول الفيلسوف الإيطالي المعاصر « روبرتو بورنيجا » في حديثه عن « عادل السيوي » : (ليس هناك عالم خارجي علينا أن نصوره ، وإنما هناك عالم ينتهي الدخول إليه) ،

ويقودنا عالم الداخل هذا ، إلى جميع الأسرار في جنة الروح ، وهكذا نبتعد خطوات عن الفن الذي يخاطب العين ، إلى الفن الذي يخاطب الروح ، كما كان يقول « كاندنسكي » ويرسم ، وإن كان « عادل السيوي » يميل إلى مخاطبة الروح والعين جميعا ، فالتناقض الذي رآه « كاندنسكي » يمكن حله إذن . وقد نجح « عادل » إلى حد كبير في إيجاد هذا الحل ، عن طريق تقنية خاصة يتوسل بها ، بدءاً من « الخامات المتنوعة » التي تستع في المحافظة على حرارة الانتمال : (مثلا لوحة : الحياة المضة) : إلى توافقات الخط

واللون وتبايناتها ، في منظومة توليف الحذف ، وتؤكد الحضور بالغياب . يتجلى ذلك بوضوح في لوحة مثل (وسط البلد) ، حيث يكمل الخط بحضوره ، ما يعلقه اللون بغيابه . يتراوح بين المخلصي والمستقيم ، والألقى والرأس ، وتحديد الكتلة وتمييزها ، ويبدو مشهد المدينة من منظور علوي ، تأكيداً لسطوة العين الواعية على واقعها ، ويمكن مقارنة هذا المنظور في هذه اللوحة بمثله في لوحة (المفهي) . أما غياب اللون فتؤكد الرماديات التي سادت درجاتها .

وَي ١
لكان اللون / اللون تدرج
فاتحد الأزرق بالأصفر
.. ثم تدرج

صار بنفسج
في لوحة (رعاد) ننتقل على سُر من أسرار خيرة « السيوي » باللون ، فالرماديات بدرجاتها تشكل النضر الحي في هذه الخيرة اللونية ، متسافرة مع البُنيات بدرجاتها أيضا ، وإذا فمن حق « السيوي » علينا أن نصدق - بصدور - حين يتحدث عن الانتمال للون في لوحاته ، والحرر هنا ، لأن الانتمال

على المستوى اللوني ، يقابله بذخ على مستوى التوزيع والتوزيع بين درجات البنيتات والرماديات ويحضرها من جهة ، وبينها والمساحة المتأثرة على سطح اللوحة من جهة أخرى ، في جدل مشويبي يسعى إلى نفي الأفراغ ، ربما لأنه لا وجود في الواقع لما يسمى بالفراغ . ومن هنا نفهم هذا الملام المفهم الذي يستقل سطح اللوحة بأكمله ، في محاولة لاستنفاد كافة المكتبات البلاستيكية التي يتيحها السطح ، واستنماء كافة الاحتمالات التي يمكن أن تنشأ من الحصار بين المفردات والجمال التشكيلية : (لوحات : حى شعبي - حياة فحمة - ريش) . في هذا الملام المفهم إلى حد السَّرف ، ينشأ تصدُّ صعب ، يقبله « السيوى » بجرأة ، بل هو يسعى إليه سعياً ، وإغماً نفسه في اختبار لا يبدل فيه سوى النجاح .

ولا شك أن في ذلك المغامرة لا يقل عليها إلا من أمثله أدوائه وطوَّعها لخياله ، ومصدر المغامرة هنا ، أن وحدة العمل الفني ستكون مهددة . وقد يصدق ذلك على بعض مفامرات « السيوى » إذا ما كانت الوحدة التي تنشدها وحدة بصرية فحسب ،

أما إذا كان ما تنشده هو الوحدة الشعرية ، فليس هناك خطر كبير .

لا يعنى ذلك أن أعمال « السيوى » تخلو من الوحدة البصرية ، فالأمر على العكس من ذلك تماماً ، هناك وحدة بصرية ، ولكنها من نوع غير مألوف ، لأنها تجمع بين رمزية اللون ودينامية الخط ، فهناك سيلان معروفان لتحقيق هذه الوحدة ، سبيل العلاقات اللونية التي تخلق العمق والتناسك التشكيلي ، وسبيل التحديدات الخطية التي تخلق الإيقاع والحركة . وقد اختار « السيوى » أن يجمع بين السيليلين ، فلم يتطرق في الأولى تطرف « سيزان » ، ولا في الثانية تطرف « مونش » ، (انظر لوحات : ملاك قديم - حى شعبي - جدار أصفر - رماد - غروب - فاكهة) .

جسدى الجائغ ..

جسدى الصنديل

يبعث في دوائك العيث

الأزرق/الأبيض ..

ولى جُبِّ الرُّمُكُل

عن لحظة عشقٍ مرت كالليل

.. ونحن حبٌّ كلٌّ

وقد حال تمكن « السيوى » ، وأصالته الإبداعية ، دون الوقوع في توفيق مقتل بين المرستين ، والأمر نفسه يصدق على التجريد والتجسيد عنده ، فلم يبقه الأول في أسلوبية جامدة محفوظة ، ولا الثاني في محاكاة جافة منسوخة ، (انظر اللوحات الثلاث بعنوان : امرأة ترتدى قبعة) ، ولاحظ المحاولة المستميتة للهروب من قبضة الانطباعية .

تحية لـذلك الفنان المبتكر الجريء ، الذى حاول - وسط غلبة موغلى الفن الحكوميين والرسميين من خريجي معاهد الفنون الجميلة وكلياتها - أن يصنع أساطيره الخاصة الجمعية ، فبدلاً من الهالات على رؤوس القديسين ، ينيق الضوء ليظهر بكميائه الأشياء القديمة والمتعذرة ، وبدلاً من البلاغة للمحمية القديمة ، تنشأ أخرى عبّر العارض نفسه ، هذا العارض الذى يتجسد من خلال لحظة فرح ، أو ترح ، أو ربما تأمل .

إنها كيمياء الضوء الذى يجلس صدا الروح ، ويقتضع ضباب الذاكرة والعس جميعاً ، في عالم فنى غنى ، من الطراز الأول .



عادل السبوي

شهادة الحركة ..
في حوار المرنى واللامرنى

الاستعداد بالخروج



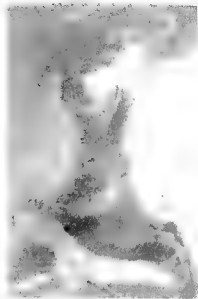
امراة تركدي قبيحة



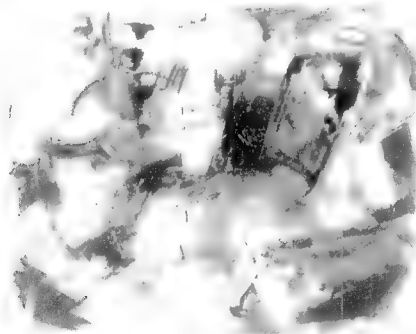
امراتان



امیرا توتلی قیو



امیرا توتلی قیو



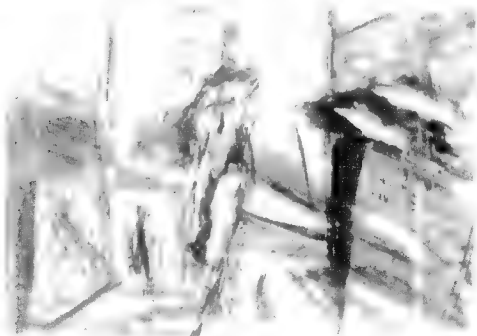
الشمس



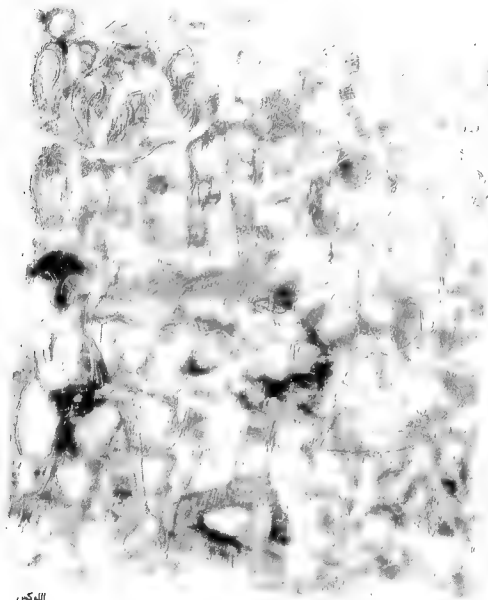
السري



الكسي



سيد المكان



الليكن



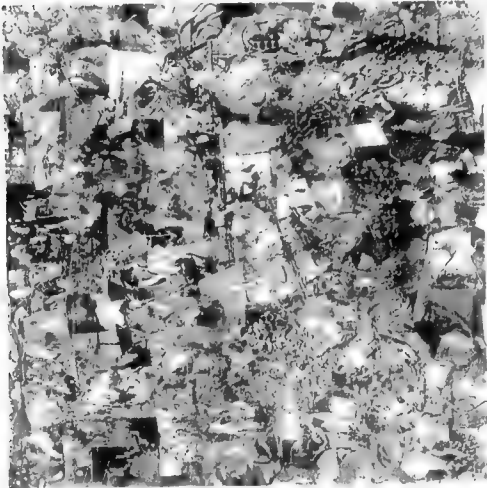
فاكهة



شجرة يدخلها السموم



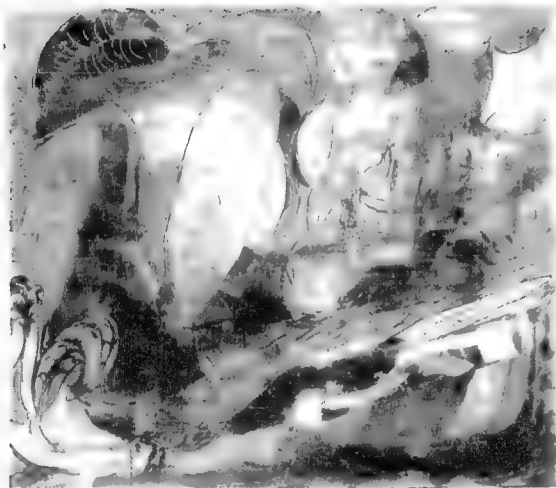
الشيء القديمة



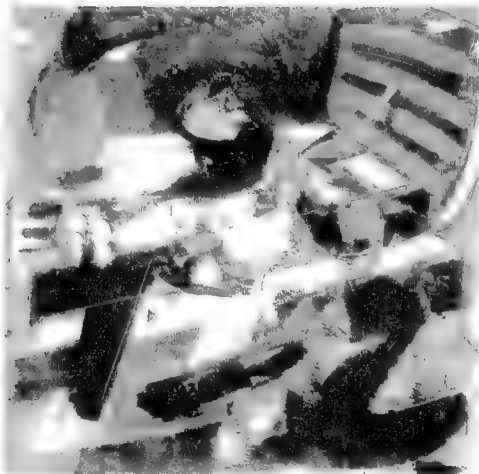


وسط البلد





طير صغير وطيور كبيرة



نجوم الليل

صاحب الكرامات

كُنَّا في عصر ذلك اليوم نجلس بجوار محطة السكة الحديد بعد أن غلبنا الجوع والتعب والفضج : نزلنا التربة مراراً ، وكالمادة كاد واحد منا يفرق ، ولعيننا الكرة ، وضربنا بعضها .. وكنا نتعاب الآن وواحد منا يحكى حكاية طويلة سمعناها منه أو من جداننا قبل ذلك ، ولكن بعد كل هذا لا تريد الشمس أن تتحدّر غائبة وراء أشجار النخيل المخيفة التى تحاصر القرية وتمجّل بهبوط الظلام . لنرى آبائنا وإخوتنا الكبار عائدين من الحقول وسط زويزة من الفيار ، ويتعرف على الحيوانات المتعبة ، وتعلمنا الكلاب وتجري إلينا .. ساعتها يكون حُلم الجلوس إلى الطعام ، والدخان يتصاعد منه مختلطاً بأصوات الكبار الخشنة وحكاياتهم المثيرة عن القرية والدنيا كلها ، قد اقترب .

لا يزال النهار طويلاً : هاهى الصفّارة المتقطعة لقطار الساعة الرابعة تصل إلينا من بعيد فلا تثير انتباهنا ، لقد انقضى الصيف ولم يعد ينزل من القطار غريب ، خاصة هؤلاء الذين يأتون مع حقائبهم الكبيرة وأطفالهم المرحين . كنا نراقبهم ونحسد أطفالهم ويتسائل إلى من سيذهبون ، وأى حصر سيركبها هؤلاء الصغار الليلاء غدا ؟

حين وقف القطار لم يكن على المحطة أحد ، وهو يتحرك نزل منه رجل عجوز كاد يقع ، كان يريدك جلباباً أبيض واسعاً ويمسك حقيبة صغيرة وإلى قدميه « بلغة » زرقاء شكلها عجيب . بدا أن الرجل غريب عن قريتنا ، فقد وقف متحيراً أمام الطرق المتشابهة ثم تحرك خطوات بطيئة مترددة وعاد إلى مكانه مرة أخرى ... إنه بالتأكيد لا يعرف أن هذا اسمه شارع العمدة ، لأن قصر العمدة ينتصب عالياً في نهايته ويظلمه ، أما هذا فهو شارع البوستة .. أشار الرجل إلى واحد منا فجري الولد إليه ، وسمعناهما يتحدثان :

... تعال يا شاطر .. تعرف بيت الست حفيظة ؟

— أعرفه ... طبعاً أعرفه ... تعال معايا
أسرعنا حتى التقفنا حولهما ، وأخذنا نصب الواد :
— ياكذاب ... أنت تعرف بيت الست حفيظة ؟
— طيب حفيظة مين ياكذاب ؟
— تعال ورينا .. تعال ..

والرجل العجوز يقف في وسطنا طويلاً أبيض مبسماً ، يوزع نظراته بيننا ويمد يده التي لا تحمل الحقيبة ليمسنا من ضرب الرالد الذي كان يدور حول العجوز ونحن نحاول ضربه فطيش ضرباتنا في فراغ الجليباب الأبيض وتوسخه . واستمر هذا طويلاً حتى فوجئنا برجل من القرية يسبنا ويسب آبائنا ، لأنه ظن أننا نضرب العجوز الغريب ، ثم سار معه ونحن نتابعهما للحظات من بعيد وبدون اتفاق اندفعنا لنلحق بهما وطوال الطريق إلى بيت الست حفيظة كان عددنا يتزايد وينضم إلينا أولاد آخرون لا نعرفهم وترتفع أصواتنا ، فلما وصلنا إلى بيت الست حفيظة الذي كان يقع في حارة ضيقة من شوارع لا نعرفه ، كنا قد تحولنا إلى مظاهرة كبيرة صاخبة ... أخذت الست حفيظة تقبل الرجل وتعانقه وترتبت على ظهره ... ثم التفتت إلينا وصاحت ضاحكة :

— آه يا عباويت

أخذت أجرى متخطياً في الظلام لاهثاً حتى وصلت إلى بيتنا ، كانوا جميعاً متحلقين حول الطبلبة تنظرون إلى أمي نظرة متوقدة وأسمعت لي مكاناً بجوارها ... كانوا لدهشتي يتحدثون عن الرجل العجوز وكيف عرفوا ؟ تابعتهم بشغف إنساني الطعام والتعب والخوف من أمي . قال أبي إن هذا العجوز هو خال الست حفيظة ، ومنذ أربعين سنة لم يأت إلى القرية ، هي التي كانت تزوره حين كانت شابة ، أربعين سنة وهو يعمل سائقاً لسيارة أحد الباشوات في القاهرة ، فلما تعب وضعف بصره طلب من الباشا أن يعفيه من العمل ليذهب إلى بلده . قال أبي ، وكان قد قضى فترة تجنيده في القاهرة :

— رجل مُحَرَّف ... من القاهرة إلى هنا .. علوز يعيش في الضلمة والثراب ؟
قال أبي :

— يلده يا أبنى .. كل واحد بيحس ليلده

— وماذا سيفعل هنا وهو عجوز ؟

— إنه كذلك لايمك بيتنا في القرية ، ولا أرضا .. ولكن الظاهر إنه جاء معه بنقود كثيرة ... أخذ مكافأة من الباشا بعد عمل أربعين سنة ، لايد أنها مكافأة كبيرة .

ظللت صامتاً ، أحس أنني جزء من هذه الحكاية ، فقد رأيت الرجل ورأيت الحقيقة ، ولم أصدق أبي ، فمن الذي يترك القاهرة التي حدثني أختي عنها كثيراً ليعيش في قريتنا المظلمة ، إلا إذا كان مجنوناً ؟ إنه كذلك بالفعل ، ولو لم ينقذه الرجل من أيدينا لبقينا نعيث به إلى الآن ، وربما خطفنا منه تلك الحقيقة المليئة بالنقود .

شغلتنى حكاية الرجل المعجوز ، وفي الأيام التالية كان الأولاد المشهورون بالكتب يضعون إليها تفاصيل

كثيراً. يُدعون أنهم سمعوا من آبائهم ، وتوقعت — ليلة بعد ليلة — وأنا أجلس منتبهاً وقت العشاء — أن يكمل أبى هذه الحكاية بدل أن يكرر الشائعات التي أسمعها منه ومن غيره منذ سنوات .. فلا الكهرياء دخلت قريتنا ، ولا المدرسة الثانوية بُنيت .. كل هذا حفظته ، ولكن ماذا حدث للرجل ؟ هل اشترى أرضاً أو بيتاً ؟ هل سُرقَت نقوده ؟ ومن سرقتها ؟ لم أعرف ، وفتر اهتمامى أنا والأولاد ، ونسينا وسط أحداث الطفولة المثيرة والمتتابعة ، ذلك المساء الذى استسلم فيه الرجل المعجوز لقبلات الست حفيظة ويده تقبض على حقيبته .

ولكننا رايانه مرة أخرى ؛ كنا نجلس عند المحطة قبل الغروب ، حين أقبلت عربة نقل كبيرة محملة بالأرز ، ابطأت من سرعتها وهى تعبر شريط السكة الحديد ، وكان هو يجلبابه الأبيض يجلس ساهماً بجوار السائق ، ثم اندفعت العربة داخل القرية والفُبار يغطيها .

وفي هذه الليلة تحدث أبى طويلاً ، كان يعرف كل شيء .. قال إن كثيراً من رجال قريتنا حين عرفوا أن الرجل معه نقود ، كانوا يتسللون إليه واحداً بعد واحد يقتربون عليه استثمار أمواله ، بعضهم عرض عليه أن يشتري منه أرضاً وسيقوم البائع بيزارتها ... وآخرون قالوا إن استثمار الأموال الحقيقي يكون في المشاركة في تربية البهايم وبيعها ... وأخيراً اقترحت عليه حفيظة أن يفتح دكاناً ... وكان الرجل متحيراً وغاضباً ، حتى أن صوته كان يسمع في الحارة كلها حين صرخ :

— دكان إيه يا حفيظة ؟ أقعد طرل النهار والليل أبيع علبة كبريت بمليم وصابونة بقرش ؟ أنا تعبت .. إنك عارفة أنا لايس بلغة ليه ؟ علشان بقى لي أربعين سنة ما قلعتش جزمى .. وفيه أيام كنت بالنام فيها وأنا لايس الجزمة والبلدة الصفراء .. ألى لازم تكون ضيقة ... أنا جيت هنا علشان ارتاح يا حفيظة .

من الذى أوحى له بهذه الفكرة الصائبة ؟ الناس في قريتنا يحبون الأرض حباً شديداً ، رغم أنه لم يعد يزرع عندنا . الطعام هو الأرز ، والأطفال والكبار لا يستطيعون النوم إلا إذا كانوا عشاوهم أرزاً ... وهكذا استأجر المعجوز دكاناً بجوار المسجد لبيع الأرز ، ليس بالألف أو نصف الألف ، وإنما بالجوال ... والرجل لن يتعب في شيء ولن يتحرك من مكانه ، يأتى الفلاح ويدفع له النقود ويحمل الأرز

وكنت أحياناً أذهب مع أبى إلى المسجد فأرى الرجل قابلاً في ظلام الدكان المستطيل وحوله جبال من الأرز ... وخارج الدكان على الجانبين كنت أرى جوالين مفتوحين ، وبعض الناس ومنهم أبى ، يملأون أكفهم أرزاً ويهرضونه للضوء أو يشعونه ... وكانوا عادة يختارون النوع الأجود .

وكان الأرز يتناقص فيزيد الضوء داخل الدكان وأرى الرجل كما رأيته أول مرة ساهماً يتسم لنفسه ، ثم تأتي أجولة جديدة من الأرز وتتناقص مرة أخرى . ولم أعرف إلا فيما بعد لماذا ظل الرجل أياماً طويلة يجلس وحده في الدكان وقد أخذت جبال الأرز من حوله ولم يعد أمام الدكان إلا الجوالان المفتوحان

كان الفلاح يأتي فيربط حمارة بنافذة البيت المجاور ويمر أمام الدكان متمهلاً وكأنه ماض في طريقه ، ولكن نظراته كانت تخترق الظلام ليرى هل مع الرجل أحد ؟ فإذا لم يجد تقدّم ببطء وأخذ يعبث بالأرز الذي في الخارج ، ثم تقدم خطوات أخرى وانحنى يهمس للعجوز :
— عاوز شوالين يا عم الحاج

— هات سته جنيه ... الشوالين بستة جنيه .. هات الفلوس وشيل .. ويفتح الرجل محفظته ويظل يبحث فيها :
— طيب ... أدى جنيه ... والخمسة جنيه بعد الموسم إن شاء الله .. إنت مش عارفني ؟ بعد القطن على طول ... إن شاء الله .

يتكرر هذا الموقف في كل مرة يدخل فيها فلاح إلى الدكان ، والعجوز لا يعرف أحداً في القرية الذين كان يعرفهم ماتوا أو نسيهم ، فيمهل الرجل حتى اليوم التالي ، ويقضى وقتاً طويلاً من الليل مع حفيظة وهي تحاول عينا أن تذكر بالرجل أو بأبيه وأمه ... وقد تكشف له أن الرجل قريب لهما : فجدته كانت متزوجة من ابن عمتها ... ولكن العجوز لا يتذكر ولا يربط بين هذه العلاقات القديمة المعقدة ، وحينئذ تقول له حفيظة بصوتها الواثق الذي يعكس علاقتها الطيبة بكل الناس :

— مامون ياخال ... مامون ... ما تخافش منه .
وجاء الموسم وانتهى ، والعجوز ينتظر أن يرّد له الناس ما عليهم حتى يملا الدكان أرزاً ، ويشطب من دفتره اسم من دفع ويكتب أسماء جديدة . قال لابتة أخته إنه تعب من الجلوس في الدكان بلا عمل أكثر من تعب حين كان يعمل سائقاً عند الباشا يستيقظ قبل الفجر ويظل محتفظاً بجسمه مشدوداً ومنحنياً حتى بعد منتصف الليل . راجع معها أسماء الذين دفعوا ، وعدّ النقود التي حصلها وكانت هي تضعها بمبدال في الدولاب .. قال وهو يعبثها في حجره :

— إيه ده ؟ دول ما يكتوش اجرة العربية .. أمال يا حفيظة قلت لي إن محمود الطولاني مامون ... ومصطفى أبو إبراهيم مامون .. كلهم مامونين عندك يا حفيظة ؟ والغريب إن ما فيش واحد فيهم يفوت فرص ... رايحين الجامع جايين من الجامع ... أعوذ بالله يا شبيخة من دى بلد .

وتحاول تهدئته وهي تجمع النقود التي تناثرت حين قام ينفخ . ولكنها بدأت تخاف وتتعبج ! أليس هذه نقود خالها عند هؤلاء الناس ؟ لماذا لا يدفعون ؟ ربما يظنون أنه ليس في حاجة إلى النقود ربما لا يمكنون ..

في الصباح تنتظر حتى يخرج خالها معسكا بدفتره ناقصا به الغبار عن جلبابه ثم تتسلل لتدور على بيوت الناس الذين لا يريدون أن يدفعوا ، تحدث النساء أو الرجال إن وجدتهم ، وتعود متألة لأن بعض الرجال

يخفون أنفسهم حين يسمعون صوتها ، وزوجاتهم لا يعرفن شيئاً ، ولا يحددن موعداً ... كل ما كانت ترجع به كلمات :

— إن شاء الله ياخاله حفيظة

— بكرة

— ربنا يفرجها ياخاله حفيظة

ولا تجرئ على أن تحدثه ، فماذا تقول ؟ وهو نفسه لم يعد يهتم ، كان يأتي في المساء ويفتش جيوبه فإذا وجد نقوداً أعطاها لها ، ثم يجلس وحده ويفتح الدفتر ويأخذ يدق عليه دقائق منتظمة بقلم صغير يحمله معه دائماً .. وكثيراً ما كانت تنام وهي تسمع الدق الموقّع من حيث يجلس خلفها

يوم الجمعة كنت مع أبي ، وبعد الصلاة فوجئت بالرجل العجوز يقف وسط الشارع أمام دكانه الخالي ، ويحاول بيديه المرتشتين أن يوقف الناس ، كان يصرخ بصوت وأهن :
— يا عالم يا لي ، متعرفوش ربنا .. طالعين من الجامع تسبحوا ؟ ياناس ياظلمة ... هو انتم تنفع لكم صلا ؟

ضحك البعض وتابع الجميع سيرهم ، غافلت أبي وانضمت إلى الأولاد بجريتنا فالتفتنا حول الرجل .. كنا وحدنا معه ... فالرجال قد مضوا ... وهو يتكلم خلع جليابه ورماء في الدكان فوقع عند العتبة ، كان يلبس سروالاً طويلاً أبيض كذلك ، وشق طريقه بيننا فتبعناه وهو لا يكف عن الصراخ . ثم وقف وطلع « البلغة » وأمسك كل فردة بيد ومشى حافياً . ونحن نتقرب من بيت السمات حفيظة كنا قد أصبحنا مجموعة كبيرة من الأولاد النشطين . سمعناه ينادي بصوت لا يكاد يُسمع :

— يا حفيظة ... يا حفيظة .. بقي الراجل اللي بيشحت ورق البافرة هيدفع تمن شوالين رز ؟ أراي ؟
وماون ياخال ... ماون ياخال ..

كان يوقّع الكلمات الأخيرة بطريقة حزينة يائسة فصحناء وراه : ماون ياخال . ماون ياخال .. وانتظر حتى سكنتنا ثم أخذ يصفق بالبلغة وجسمه يهتز : ماون ياخال .. ونحن نهتف خلفه بأصواتنا القوية . سمعت زغرودة صافية تنبثق من خلف باب موارب ... نظرت مندفعاً فرايت صاحبته العجوز تخفي لهما بطرحة سوداء ، ثم صاحت :

— ما شاء الله ... مدد

ولم أدرك ما حدث إلا في المساء ، قالت لي أمي إن المرأة العجوز كانت تزغرد لأن الرجل صار ولياً من الأولياء الصالحين ، ويستحل البركة بقرينتها ويزيد فيها الخير ، فلم يظهر عندها — بخلاف القرى الأخرى — رجل صاحب كرامات منذ سنوات طويلة .

قصائد

١ - حُب

يظهر الحُبُ ثانيةً في الزقاقِ المجاورِ
شبابٌ وسيمٌ تفتق عن رجل فجأةً
تأملُ للخوض - في يَمِّ تلك الحياة
وبنتٌ ، كعصفورة البحر رقت عليه
تعلق في حبلها راح يلهث بالمهر خلف الفتاة
ورحنا تبارك حُباً يدغدغ قلب البراعم
قال الفتى : تنجوا حُبنا
وكان له ما أراد - الزواج -
هو الآن يسأل : هل يظهر الحُبُ ثانيةً في الزقاق المجاور ؟

٢ - طِفْلٌ

للريح مواسمها وأنا أتجلدُ ضد الريح
ولا تحمل ذاكرتي غير الحُبِّ وغير حنين القلب

وغير صغير يتقاذف بين يديه الموج
فأصنع مركبةً من ورقٍ يخطفها من كفى ، ويغامر
ويعود يقصُّ على بطولاتٍ يقفز قلبى منها طرباً
أه ... يا طفلى الملقوم يحلمى يا فرحى المنساب على الرمل ويا سُكرتى
الدنيا ضيقة ، والظل قسيح
وأنا أعشق زاويةً ، وأتوق لكى اتحرر منها
هل يؤلك الشعر ؟
وتغار من الكلمات البكز ؟
الحرف غريب مثل ملامح وجهى
وقصائد عمرى كالأسماك الميتة الملقاة على شاطئ نعبى
كالأقمار المتكسرة ولا أحد يلتفت إليها غيرك .

٣- مُفترق

كان يمنحنى فضلةً من أرق
فإذا ما افقت .. قلِّق
هو الآن ، يعرف كيف يشقُّ إلى ويمتدُّ في داخلى
ثم يملأ كلِّ فراغات كونه يخصبُّ في حقول النَّزق
فإذا ما افقت ، طفقت وزيف لى كلِّ شئى
فلست أنا من أنا
ولست التى ادعياها ، ولا ما انتهيت إليها
ولكنَّ كوناً جديداً طرَّق

هو

إله . حروف من تلك ؟ يجد نفسه مالكها الوحيد . تهيه أوقاتاً لايعرف منهاها أو حدا يمكن عنده الرجوع . في كلمته حاول - اليوم - أن يشرك أحدا معه . لم يجد . ما إن يكشف سره ، حتى يلونوا بما يدرأهم عن طرق باب بعيد .
بالأمس ظن حينما سالهم المدرس كيف تكشفون في المعجم عن كلمة الله . أنه لاجواب . في داخلنا هي . لها معجمها الخاص . مستقرة فيه من أبد . وفوق السيرة كتب أصلها وانثقل بسؤالهم عن كلمات أخرى .
كان أن يصبح كيف ؟
استغرق في التحديق . واكتفى بـ « ربما » .

خطها مرات عديدة في صفحات كراسته . ويسن القلم أخذ يضغط فوقها . دائماً الحروف الطباشيرية يرمقها وقد نات عنه منذ كتابتها ، وهامى تتسرب إليه لتخصه بالسؤال .
أعاد إحدى حملاتى الشنطة إلى مكانها فوق كتفه ، بعدما اطمأن على الجزء الذى خاطه بالأمس . ثقل حمل كتبه يعوق ركضه ، قفزه ، وزغبته في الإسراع إلى البيت لي طرح ما يتوه به .
من جيبه أخرج الورقة بكلماتها المنمنمة وسطورها المتقلبة .
« وقيل في اسم الله إنه مأخوذة من إله ياله إذ تمحّر وقيل.... أى لجأ إليه »

حينما أحضر لسان العرب بيسمل . ليس استهلالا . كان كمن نسى شيئاً وبالسبلة يستعين ليجده ، مسح التراب من فوق الأغلاف . وقيل أن يصل إلى الصفحة ، قرأ ماكتبه أبوه في الهوامش وهو طالب بالأزهر .

أبيات شعر . أدعية لمناسبات مختلفة . جملة ما عليه من دين . وشكوى من صعوبة اللغة والخوف من الرسوب فيه . » وقد سنّست العرب الشمس لما عبيدها إلامة . والإلامة : .. الشمس الحارة . والإلامة الحية العظيمة (عن ثعلب) وهي الهلال . وإلامة اسم مغارة في الجزيرة .

ألن يفرغ من هذه الورقات ؟ ينتهي من إحداها ليدفع إلى أخرى . من قبل أعطاه صديق رسالة . أخبره أنه يجهل مرسلاها ، ويستحق له ما يمتنى إن نسخها ثلاث عشرة مرة وأعطاه لأصدقائه . أشار إلى كلمات كتبت خطأ . أوصاه بالإهتمام وحذره من مغية إسمائها ، توقّف بعد نسخته الأولى الغضب الذي سيحل عليه ، فكر طويلا . وفي أخرى كتب عن تلك اللحظة ، حينما انتبه على صوت أبيه يقرأ القرآن . صوت لا يسمعه في بقية الأوقات . تبعته فقط . الأيات بعد صلاة الفجر . حاول أن يعثر عليه في حوارات أبيه معه ، مع أمه ، مع الجيران لم يجد إلا أصواتا متنافرة لا تقرب مايرومه . في أي صوت أبوه ؟ كثيرا ما يندد سؤاله .

هل أعجنا الإلهة أن تؤثريا ؟ كيم الورقة بين يديه وهو يسير . يلقف بها ويدخل تجربته بدأ أخرى لتتلقطها أم يكتب منها نسخا ويتركها في كل مكان يدخله ؟ أن ترجع الكلمة إلى تفردها القديم ، شيء لم يصبح في قدرته . يخلق بها مختلف معانيها الجدد حولها حتى تكاد أن تخفيها ، وتتعلق تصاوره في داخلها يعجز عن إغماخ . عيني . حية في قلب الشمس وهلال يناوشهما ومغارة لم تطأها قدم تنتظر أن تضمهم جميعا .

إنصت أي إنسان له سيعينه على التحرر قليلا مما أدخل نفسه فيه . كل من يسير في هذا الشارع قادر على الإصغاء لكل ما يخفونه جزاء أن يروح بكلمة . أن يطلب منهم إعادة الله إليه دون معالج .

هي رغبته الآن أن يلقي به في وسط زحام من أناس مجهولين . يطغى صخبهم على كل حواسه . ويظل يرتب تدافعهم حتى يثابجا بوجوده في غرفته . سيكتب حينما يجلس ما قاله أحدهم مادام ليس في المنهج فلا تهتم . سيسمع الأرواق أمامه ويقل أن يترك النار ترعى في أبحاثها . سيصمرها دفعة واحدة . ويقلقه يظهر الكلمات التي دقت . ويصحح أخطاء الرسالة ، ويمتلئ الله في كل منها .

كم مرة همُّ بالفعل ولا أقوى إلا على دسها بع صفحات كتاب النحو .

وهو يتجنب إحدى العربات المندفعة ، فكر في كلمات أخرى تسكنه ولم يلمسها . فكر في وجوه . أماكن . في نفسه هو . ماذا لو بدأ وكشف عما تضمه من معان . يخاف من وحدته ، ومن كلامه لو نطق .

أبطأ خطوه حينما اقترب من البيت . لح مصباح عمود النور مضيقا رغم سطوع الشمس .

وقف أمام الدرجة الأولى من السلم الحجري . تأكلت حافتها . وتجمعت بقايا طين في خطوبها . المتعرجة . إلى أعلى نظر . كان جزء صغير من السماء يتبدى سقفا جانرا أن يرتكن فوق الحواط ، وأشعة تتموج في امتدادها ذرات دقيقة . مسح بظهر يده جبينه . وإلى الجيب أعاد الورقة وقد طأها عرق كفه ثم بدأ مترددا في المصمود .

.. وقضى فيلسوف القيم :

توفيق الطويل

لقد سبق للششيخ مصطفى عبد الرزاق أن رأى في علم أصول الفقه ، مجالاً للفكر الإسلامى الخالص ، وأن الاجتهاد بالرأى فى الأحكام الشرعية مقدمة لكل فلسفة إسلامية ، وكانت عنايته بالإمام الشافعى والشاعر المصرى الديها زهير ، مقدمة لتوجيه جيل من تلامذته ، إلى العناية بإسهام مصر فى الفكر الإسلامى ، ، فخصص المرحوم الدكتور محمد مصطفى حلمى ، فى دراسة تصوف ابن الفارض ، فشرح ديوانه ، وأبرز مكانته من الحياة الروحية فى الإسلام . وكذلك فعل المرحوم الدكتور عثمان أمين الذى عنى عناية كبيرة بدراسة فكر الشيخ محمد عبده

لقدت مصر واسرة كلية الآداب بجامعة القاهرة ، علما من اعلام الفلسفة فى مصر هو المرحوم الأستاذ الدكتور توفيق الطويل . ويعز على زملائه وأبنائه أساتذة الفلسفة وطلابها فى الجامعات المصرية ، أن يودعوا أستاذا جليلا ، وإنسانا كريما ، كرس حياته للغطاء الفلسفى والعمل الفكرى ، الذى كثيرا ما كلفه البعد عن الأضواء .

التي أرست دعائم الحياة الجامعية الحقبة .

كانت تلمذته على المرحوم الشيخ مصطفى عبد الرزاق ، قد أوزنه تعاليم هذا الرائد الكبير للدراسات الإسلامية ، فاتجه إلى دراسة الحياة الفكرية فى الإسلام وتياراتها المختلفة .

لقد كانت حياة الفكر والبحث رصيده الذى لا يعده أى رصيد آخر ، سوى حبه لأمله وأبنائه طلاب الجامعة ، الذين رلوا فيه أستاذاً وأباً رويحياً ، لا يرضن عليهم يعلم أو رعاية يكرس لهم وقته كله فى قاعة الدرس وخارجها . ويذكر فقد سار على درب أساتذة الجامعة من الرعيل الأول وأتقى أثرهم ، وتمسك بتقاليدهم

وأثره في حياتنا الفكرية والاجتماعية والسياسية .

أما توفيق الطويل ، فقد تناول في دراسته للدكتوراه بإشراف الشيخ مصطفى عبد الرزاق ، علما من أعلام الفكر الصوفي في مصر ، هو الإمام الشافعي المتوفى عام ١٩٧٣ م .

وقد كلفته دراسة الشمراني بهذا وعناء ، مرجعه ندرة الكتابة عن هذه الفترة الغامضة من تاريخ الحياة الفكرية في مصر . فحكف على المخطوطات المتناثرة في دار الكتب المصرية وغيرها ، إلى أن أوضح مذهب الشمراني في التصوف السني ، الذي يلتزم بالكتاب والسنة ويوفق بين التصوف والفقه ، في زمن زاد فيه العداء بين الفقهاء والصوفية ، بل تهادى فيه الفقهاء فرموا أعلام الصوفية المستنيرين بالجهل والمروق عن الدين ، وكان عداؤهم لهم في ذلك الوقت ، يزداد طرديا كلما زاد علم المتصوفة ويقل حين تسود الغيبات وتختلط بالوان من الشعوذة التي يتعلق بها الدماء . وقد واصل الدكتور توفيق الطويل دراساته في التصوف ، فأهدى المكتبة الفلسفية في مصر مؤلفه القيم (التصوف في مصر إبان العصر العثماني) ، فكان في هذا

الكتاب فيلسوفا ومؤرخا يتعمق الظروف السياسية والاجتماعية التي مهدت لسيادة الفكر الصوفي ونشأة الطرق الصوفية في ذلك العصر ، وقد جاءت دراسته دراسة فريدة في نوعها ، إذ جمعت بين التوثيق التاريخي والتحليل الفلسفي ، وقد صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب عام ١٩٤٦ ، ولم تلبث أن نفذت ، لكونها مرجعا ومصدرا من أهم مصادر الفكر المصري في اتجاهه

السائد والغالب إبان العصر العثماني وقد أعيدت طباعته عام ١٩٨٨ م ، بعد أكثر من أربعين سنة منذ أول طبعة له ، وجاءت الطبعة الجديدة لتسد فراغا علميا مازال غير مسبوق ، على نحو ما يعترف بعض المسئولين عن الطبعة الجديدة . ويظهر الحس التاريخي للفقيه في مؤلفه القيم « قصة النزاع بين الدين والفلسفة » فقد تتبّع في هذا المؤلف المهم ، الاضطهاد الذي وقع على حرية الفكر في مختلف العصور سواء في الشرق أو الغرب ، وعرض ما كان من أمر هذا الاضطهاد في العالم المسيحي ، وعنى عناية بالغة بما دار في الشرق الإسلامي بعد حملة الغزالي ، التي كثر فيها المشتغلين بالفلسفة ، وعرض لحنة ابن رشد ، وانتهى إلى

أن هذا الاضطهاد قد برئت منه ساحه الدين ، ولا يصل تبعته إلا للتصنيف وضيق النظر لدى غلاة المتحمسين . أما الدين الإسلامي ، فحسب براءة من تبعه الاضطهاد ، قوله تعالى في سورة البقرة :

« لا إكراه في الدين . قد تبين الرشد من الغي »

وأي سورة الكهف :

« وأقل الحق من ربحك فعن شاء قليلا ومن شاء فليكفر »

ولعل عناية توفيق الطويل بالتصوف وبالحياة الروحية في الإسلام ، كانت المصدر الأول لاتجاهه المثالي الذي ظهر واضحا في دراساته للأخلاق والقيم ، وفي محاضراته حين تولى تدريس فلسفة الأخلاق والقيم لأجيال عديدة من الشباب ، تتلمذوا عليه ، وتولوا تدريس هذه الفلسفة في عدد كبير من الجامعات المصرية والعربية .

وفي مجال الفلسفة الخلقية ، قدم الفقيه أيضا ترجمة لكتاب (تاريخ علم الأخلاق) الذي وضعه « سيد جويك » أستاذ الفلسفة الأخلاقية في جامعة كامبرج . وبالإضافة لهذه الترجمة ، ألف الفقيه كتابا مهما آخر في فلسفة الأخلاق عنوانه : (الفلسفة

الخلقية - نشأتها وتطورها) ويمثل هذا المؤلف المرجع الرئيسى لدراسة فلسفة الأخلاق فى مصر والعالم العربى ، منذ تأليف حتى هذه اللحظة .

وليس بغريب على من كان أستاذًا لفلسفة الأخلاق والقيم ، أن يكون فى شخصه وفى حياته الخاصة ، مثالا لما اقتنع به من مثاليات هذا العالم الفكرى . ولا شك فى أن هذا الموقف المثالى ، يدور حول محور الصراع بين الواقع والمثالى ، وهذا صراع يصيب الإنسان المرهف الحس بالأسى والشجن ، لأنه يجسّد المسألة الشاسعة بين ما هو موجود وما ينبغي أن يكون، وبإحياز المرحوم توفيق الطويل إلى ما ينبغي أن يكون ، أصبح -ممثلا لهذا الاتجاه المثالى

المعتدل ، الذى يقف فيه موقف المعارضة من الاتجاهات الفلسفية القريبية ، التى تتمثل فى الوجودية والوضعية المنطقية والماركسية . وكانت معارضته لتلك الفلسفات كلها ، راجعة إلى أن هذه الفلسفات تنتهى مناهج فى التحليل ، تنتهى بالقيم إلى نفى موضوعيتها ، فتردها إلى الذات وتلقى وجودها وطبيعتها المطلقة ، على نحو ما انتهت الفلسفة الوضعية الإنجليزىة : أو ترجعها إلى الحياة الانفعالية الوجدانية كما فعل الفلاسفة الوجوديون : أو تفسرها على ضوء الأسس المادية للمجتمع ، كما ذهب الماركسيون .

وكل هذه المذاهب فى القيمة ، تنتهى إلى سلب القيم العليا المطلقة جانبها المتمثل فى العقل ، وطبيعتها

المثالية ، التى تجعلها دائما موجودة على هذا النحو المثالى ، فهى قيم خالدة للثق والخير والجمال ، ينشدها الإنسان فى كل زمان ومكان ، وإن تجلت فى هبور جزئية ونسبية متغيرة .

لقد كرس توفيق الطويل حياته وجهده لخدمة الجامعة ، وعشاق الفلسفة، فبذل لها من عمره وحياته وصحته ما رفعه إلى مكانة عالية فى صدور زملائه وأبنائه . ويستظل رسالته فى تنوير عقول شباب هذا الوطن باقية ما بقيت المثل العليا للثق والخير والعدل .

أميرة حلمى مطر

كرنفال الأشباح : حوارية اللغة والجسد

في المركز الثقافي الفرنسي ، قدم
جماعة « لقاء » - وهي إحدى
جماعات الفرق الحرة - عرضها
الثاني « كرنفال الأشباح » عن نص
للكاتب الفرنسي « موريس
دوكويوا » . وكانت الجماعة قد
قدمت في افتتاح مهرجان المسرح
الحر ، عن نص « لهارولد بينتر » ،
عرضها الأول « لغة الجبل » .

ما يعطى ، ربما أكثر من العرض
ذاته ، الكتابة هنا ضرورتها ، فهي
ليست أسئلة عرض معين وإنما هي
أسئلة التجربة المسرحية الوليدة
بكاملها ، تلك التي تسعى لامتلاك
مشروعية تحديث العرض المسرحي .

تبدو مسرحية « كرنفال
الأشباح » - كما يقول د . محمد
منصور في تقديمه النص الذي ترجمه
أحمد محمد رضا - في ظاهرها غريبة
مفتعلة ، وربما خيالية ، وإن جاءت
واقعية دامية في مضمونها وإشعاع
إجتماعها ، تقوم على فرض لا يزال
وبدما ظل بعيداً ، وهو فرض بحث
الموتى وردهم إلى الحياة ، ولكنها مع

العرض المسرحي ، كيف نصعد
مستويات بئانه ، فضاءاته ، والأفاق
التي تمنحه قابلية إتصال إلى
مشاهدة حية ؟ كيف يمكن أن تتم
القطيعة مع النص التقليدي ومع
الجماليات المستهلكة ، ثم ما مدى
ارتباط هذه القطيعة بالبيئة الثقافية
الرائجة .
إن تلك الأسئلة ومثيلاتها هي

ويثير « كرنفال الأشباح » فيما هو
عرض يسعى لتخليق الدلالات
المسرحية عبر وسائط مختلفة ،
حركية وتشكيلية ، غير الجمل
المنطوقة واللغة الحوارية : يثير أسئلة
وإشكاليات رئيسية : كيف يمكن
صياغة تجربة مسرحية تنفى اللغة ،
ابتداء ، لا كوسيط حوارى فقط وإنما
كوظائف ودلالات ؟ كيف يُبنى

ذلك تعالج عددا من مشاكل الحياة الإنسانية وإشائها الحية ، تسعى لادراك المفارقة المساوية الناتجة من تقدم العلم دون أن يصلحجه تقدم مشاكل أو مقارب في الأخلاقيات البشرية ، تلك التي تدنت كثيرا ، لا كأنعكاس لطبيعة فطرية وغرائز سيئة ، وإنما كنتيجة لأوضاع ونظم اجتماعية وتاريخية معينة .

وطالعا العرض في مشهدده الافتتاحي يمتوى مقبرة - بيسر- لاشيز - في باريس ، وهم يسردون ويعتقون ظروف حياتهم ، وقد أقاموا ناديا في المقبرة فتحوا أبواب وممراته على مقابر الخاصة بينما أحكسوا إغلاق العمر الذي يؤدي إلى المقبرة العامة . ول هذا النادى نشهد جنرا لا فرنسي يخرج من قبره ، ثم سيدة مجتمع ، ثم رجلا ثريا كان قد أصيب بالجئون ولا يزال مكبلا بقميص الجائين في مرقته ، ثم مليونيرا من اصحاب البنوك ، وأخيرا شابا وفاتا كانا قد انتحرا إثر أزمة حب فاجعة ، وبعد أن اكتمل عقد هؤلاء ، نسمع طرقا وضغطا عنيفا على الباب الذي يطلق المر المؤدى إلى المقبرة العامة ، ويبتهى الضغط بكسر الباب ويدخل غانية وجندى فرنسي كان قد غسرب بالرصاص في الحرب العالمية الأولى ،

ومن الحوار بين هذه الشخصيات وحارس المقبرة ، وكذلك من العلاقات والسيقات النصية ، نبدا في التعرف على نوعية الحياة التي عاشها هؤلاء الموتى ، فالجنرال مات بعد انقضاء ثمانى سنوات على الحرب الأولى التي شارك فيها وحقق أمجادا ، وسيدة المجتمع كانت سيدة شابة جميلة تزوجت من رجل ريفي ثرى حرّمها حريتها دون أن يشبع ظمأها العاطفى فهي تحلم بالحرية والحب ، والمليونير صاحب البنك عاش شقيا تعسا بفناءه الذى كان يجذب إليه النساء وهو يحس بأنهن لا يريدنه هو بل يريدن ماله ، والشاب والفاتا انتحرا بسبب عدم قدرتهما على الزواج ، أما الغانية فهي صريحة واضمة إذ تعترف بأنها لم تعترف الذمارة لفساد المجتمع بل لكسلها وعدم رغبتها في العمل ، والجندي نعلم أنه قد غسب بالرصاص هو وعدد من زملائه ليكونا هبة للفرقة كلها عندما أعلنت التمرد إثر معركة خاسرة ، ومن تتابع السيناق ، نطم أن الجنرال هو الذى كان قد أمر بإطلاق الرصاص عليه . وصين ينتهى هذا العرض للصورة العامة لحياة الشخصوس الميتة ، فإن حارس المقبرة ينيئهم بأن البروفيسور « براكس » قد أتم اكتشاف وسيلة

لإحياء الموتى ، وأنه قد طلب إليه أن يأتيه بمن يرغبون في العودة إلى الحياة ، ويتباين مواقف الشخصيات واستجاباتهم لتلك الدعوة ، ويمتد ، نرى الجنرال يصر على الرض لإحساسه بأن الزمن قد تخطاه وأن الحرب لم يعد ينهض بعثها العسكريون، بل طلاء الطبيعة باكتشافاتهم كاستشفاف الذرة وغيرها ، ويرفض الجندي هو الآخر العودة إلى الحياة لإحساسه العميق بأن البشر لن يفلحوا من مرض إشعال الحروب ، وترى الغانية أنها قد رفعت عن الحيوان الأدمى بما يكفى ولكنها مع ذلك تقبل العودة أمله أن تحيا حياة أخرى ، أما المختران فيرحبان بهذه العودة ليميشا حبيهما ، كذلك سيدة المجتمع التي تحلم بالحرية والشوق ، ويليل صاحب البنك أن يعيش ولكن بشرط أن يعود إلى الحياة فقيرا لينعم بحب النساء لشخصه لا لماله . وهكذا - ينتقل المكان والعلاقات إلى عيادة البروفيسور « براكس » وقد اجتمعت فيها الشخصيات الست التي قبلت العودة إلى الحياة . ولكن ماذا فعل كل منهم بعد هذه العودة ؟ وهل استطاع أن يحقق حلمه بعد أن استطاع التقدم العلمى أن يبعث ؟ هذا سؤال النص

ومحور رؤيته الأساسية ومقرها العام ، ولا يعنى الكاتب بعرض إجابات قطعية محددة لتساؤلاته تلك ، ولكنه يستمر في منهج القائم على عرض صور الحياة المختلفة لشخصياته بعواملها المتداخلة وغرائزها المهيمنة ، ويعتمد النص في جزئه الثانى على ما يمكن أن نسميه قلب التوقع وانحراف المسار ، فالشاب والفتاة تزوجا فعلا ولكن حياتهما تحولت إلى مشاجرات وذيادات ، وفوجيء المجنون بأمراته التى كانت قد تركته مريضاً بعقله لتسافر مع عشيق لها ، وهامى تعود لتبحث عن خاتم بماسة ضففة كان يضعه بإصبعه ، أما صاحب البنك فقد حقق حلمه في أن تقبل عليه النساء لشخصه غير أنه ما لبث أن سئم هذا الوضع الذى وجد نفسه فيه مطلوباً لا طالباً ، وسيدة المجتمع الميمونة حية ، فقد انحدرت إلى ما يشبه البلاء ، حتى تصيدها ترى شاذ فتهرب من العيادة لتقيم في قصره ، ويكتشف الطبيب اختفاء السيدة ثم يهتدى إلى مكانها في القصر ، وبعد مشاهد غريبة مفرعة يقتل الثرى الضال العالم والطبيب الفذ ، ويقتل تعود ثانية إلى نادى السوتى بالمقبرة حيث تلتقى

بالشخصيات التى كانت قد عادت للحياة ثم ملأت مرة ثانية ، كما تلتقى بالجنرال الذى رفض العودة ، وإثر محاكمة هزلية ومؤسفة معاً للطبيب ، يتولاها الجنرال ، يجمع أربعة منهم (الشاب والفتاة ، سيدة المجتمع ، صاحب البنك) على توجيه التهمة للطبيب وسوقه إلى الموت ثانية تكليفاً من جريمته بإفتراف وسيلة إحياء الموتى قبل أن تتمكن معنويات البشر وأخلاقهم من اللحاق بهذا التقدم العلمى ولا يدافع عن الصالح سوى اثنين : الفنانة التى عملت ممرضة في عيادته بعد عودتها إلى الحياة ، وبذلت للمرضى طاقتها بعد أن كانت في حياتها الأولى تبذل وتبذل جسمها ، ثم المجنون الذى اغتبط بفصح خيانة

زوجته وكشف تأمرها مع عشيقها . فهل أراد « موريس دو كوبرا » أن يترك لنا نافذة مفتوحة وشيئاً من الاستبصار ، أم أراد أن يقول لنا إن التسلل لا يسأتى إلا من مجنون وعافرة .

و في تجربة العرض الذى صاغته جماعة « لقاء » فإن المخرج حاول أن يتعامل مع النص مدركاً مستوياته الزمنية والدلالية المختلفة ، فعمد إلى ربط الزمنين ، الواقعى والخيالى ، الواقعيين في تاريخ - زمن واحد ، عبر مشهدية بصرية واقعية التركيب والحركة ، وتجسد ذلك في التصميم الصركى الذى أعطاه لجموعة ممثليه ، فبدوا كما لو كانوا دُمى مسحورين فلانكسر اتزان الحركة السحادية ، وتداخلت صورة الشخصيات وهى ممتزجة مع صورتها في حالة البقطة خاصة في المشاهد التى جرت في قصر الثرى ، بحيث نصل على إحساس بالبقطة المصحورة . وكذلك ، فإن المخرج - معتمداً على قدرته في التشكيل بالفضوء - حاول تكوين مشهد المسرحى بأسلوب اللقطة السينمائية ، وبداد ذلك واخشا في الاعتناء الآلاف بحدود المكان الفنى والاقتراب من ظواهر الحياة المروئى وتقطيع النظر إلى صور تمتك

ورجلا وامراتين في الجحيم ، ولكنه ليس الجحيم الذى تصوره الديانات والمعتقدات والأخيلة والأساطير وإنما مجرد غرفة مغلقة تحوى قطع أثاث تنتمى إلى الطرز المعمارية للإمبراطورية الثانية فيما يفتح باب بين الحين والآخر ليدخل واحد منهم ثم يترد الباب دأثرا حول نفسه مغلقا وساكنا . وهكذا فقد يذهب بنا التصور حد التعامل مع النص على أنه يطرح تصور سارتر للجحيم والعالم الآخر مسترشدين بما يحتويه النص من إشارات معززة لذلك ، وبما يؤده الشخصوس عن موتهم السابق . فالأشخاص الثلاثة يشيرون إشارات واضحة حيناً وغامضة كثيراً لموتهم السابق ، ويصفون كيفية حدوثه كأنهم يرسمون صورة لحادث وقع

أمامهم في الطريق العام أو في المنزل المجاور ، وكذلك ثمة إشارات عن هم خارج الباب (حراس الأبدية) ، وهى إشارات تشبه تلك التى نطقها على رجال الأجهزة السرية ، فهم يعرفون ويراقبون بل هم الذين يشكلون الحرقف ويصوغون حدوده وإعلاماته ومساكناته . غير أن هذا التصوير الذى يذهب إلى أن سارتر إنما أراد أن يصوغ رؤيته عن الجحيم في العالم الآخر ، سرعان

في الفراغ وبين الدراما الحركية كنظام إشارى تركيبى لا يقتزل الخطاب المسرحى وحدات منفصلة يمثل كل منها إشارة حركية لها معناها الخاص ، وإنما يتمثل فيما يمكن أن نسميه النظام الكلى للانساق المسرحية .

ويهمنى ، في هذا السياق ، أن أسترجع عرضاً شبيهاً على نحو ما من « كرنزال الأشباح » من حيث المناخات والصياغات ، وأعنى العرض الألماني « جلسة سرية » المخوفة عن نص سارتر « الجحيم » ، وهو العرض الذى شاهدناه في مهرجان القاهرة التجريبي الثاني . حيث تنتقل كذلك ومنذ البداية إلى العالم الآخر لنجد ثلاثة أشخاص ،

قدرة على التجميعات المركبة لينقسم المكان إلى مجالات مرئية ، ويصيح للتتابع المشاهد - اللقطات تأثير خاص ، نقوم نحن بتحويل تتابع الانطباعات البصرية إلى عناصر ذات معنى .

غير أن الجماعة - وهذا عرضها الثاني - كانت بحاجة إلى تدريبات حركية وصوتية أكثر عمقا وكثافة ، كما أنها بحاجة إلى إدراك أدق للكيفية التى يتحقق بها العرض في استقلاله عن حركية النص ، بحيث تحصل على ممارسة مسرحية كثيفية لا وصفية ، لأن العرض يستوجب مستويات أخرى يحددها المجال البصرى والصامات الدالة ، تلك التى يتألف منها فوق منصة المسرح ، ما يطلق عليه « أرتو » مذبة عامة .وتبقى مسألة أساسية أصبحت الآن تشكل ظاهرة لافتة ، وهى اعتماد الكثرة من عروض المسرح على آليات وتقنيات وأطر ومفاهيم التجريبيات الغربية ، مما يحيلها إلى مسوخ شائمة ، وذلك ما تجسد واضحا في عرض « كرنفال الأشباح » ، الذى افتقد صانعوه الفهم الدقيق للتجريب المسرحى وللإفراق بين التشكيلات الجسدية والعلاقات البصرية التى بدت مغلقة

ما يتراجع ، إذا نحن تعاملنا مع النص في إطار مشروعه الفكرى وفى سياق تصورات الفلسفية ، وعندها سوف نكتشف الحيلة والخدعة ، إذ ليس هناك حجم أو عالم آخر وإنما هو عالمنا الأرضى هذا ، حيث « الحجم هو الآخرون » . وتتضح فى الجملة الختامية « دعونا نواصل هنا » تلك التى يتداولها الرجل والمرأتان فى ختام النص ، تتضح واحدة من الأفكار الأولى والأصلية التى انتظمت فكر الوجوديين ، فالإنسان لى سارتر هو الذى يحدد وجود العالم وذلك عن طريق تحديده لنفسه واختياره لها على هذا النحو أو ذاك وهو فى اختياره هذا محكوم بالحرية ، تلك التى لا يثاكد وجودها عن طريق تأمل بل عن طريق فعل ، ولا ينتقص من الحرية أو يحد منها ما قد يفترضها فى العالم الخارجى من مواقف نهائية ، وفق تسبىح ياسبرس ، فالوقت والميلاد مواقف نهائية لا نملك إزاحها سوى التسليم ، إلا أن هذه المواقف ليست حداً من الحرية وإنما هى شرط لها وذلك لأن الحرية لا توجد ولا تمارس إلا فى داخل هذه المواقف ، يعبر عن ذلك سارتر بـ فيكتب « وهكذا أننا حر حرية مطلقة ، لكننى أيضاً لست أبداً

حراً إلا فى موقف » . ويتأكد هذا التصور واضحاً فى عرض « جلسة سرية » إلا أننا لا نجد كما هو شائع فى العروض للمأخوذة عن نصوص أدبية ، تفسيراً أو تكتيفاً للدلالة أو الرؤى ، وإنما نجد بناء كاملاً وموازياً للنص يخلق شفرته التشكيلية الخاصة بحيث يمكن لنا وبفلس القدرة الذى يفسره به العرض بالنص ، نفسُ النص بالعرض ، فليس النص هنا نقطة ثابتة وأولية على العرض تحدد مجاله وأبنيته وشخصه ولكنه هذا التداخل العميق بين المجالين إبداعيين ، إذ لم يهتم صانعو العرض الألمانى أن يقدموا لتفسيراً جديداً أو تأويلاً للنص الفرنسى ، وإنما تركزت تجريبيتهم فى تلك المحاولة غير المأمونة عادة ، وأعطى

الإلغاء الكامل للغة الحوارية وتخليق لغة مسرحية قائمة على تشكيلات الأجسام الثلاثة فى مساحة تعبيرية مفتوحة ، فتناوبت الحركات الراقصة والساكنة والإيماءات والتخريجات الصوتية ، لتخلق كلها مجالها المسرحى المتكثف بالانفعالات والشهوة والخوف والتواصل والافتقاد والتوق القامض للأحر والانسحاق داخل الذات المتعددة ،

لنخرج نحن متلقى العرض بمعرفة ما عن تلك الشخصيات الشجية المائلة فى بقعة سوداء تنقلت فيها كتل لونية تكشف دون أن توضح مساحة الممثل ومجاله التعبيري ، وفى ذات اللحظة التى نضمحل فيها بأننا قد فهمنا الإنسان المكائن فوق الخشبة ، فإنه يظل مفتوحاً لتلقى إمكانات جديدة ودلالات متوقفة لا يمكن الإحاطة بها إلا فى .

وفى كلا العرضين « كرنفال الأشباح » و « جلسة سرية » وبينما يتلقى الممثلون تحية الجمهور تصفيقا دافئاً ومتواصلاً ، نردد مع « ياسبرس » : « إن الإنسان هو دائماً أكثر مما يعرفه ، أو يستطيع أن يعرفه ، عن نفسه .

محمود نسيم

جروح الماضي والكوكب المظلم

حول فيلم «اورانوس» عن قصة «مارسيل ايميه»

النازى - حكومة فيشى - أو
المعاون مع قوات الاحتلال . (١٩٤٦) بالفنائية . إذ كانت الصاجة

وكان ظهور أى عمل فنى ، ولا سيما
في ميدان الفنون الجماهيرية مثل
المسرح والسينما ، يتناول هذا
الموضوع الحساس خارج الأطر المتبعة
منذ انتهاء الحرب ، التي تمجد رجال
المقاومة وبطولات جيش فرنسا الحرة ،
سبباً في إثارة جدل واسع النطاق ،
وإدانات وشجب يكشف عن مدى عمق
الجروح التي خلقتها تلك الفترة في
وجدان الشعب الفرنسى .

وقد ألهمت « السنوات السوداء » ،
وموقف فرنسا أثناء الحرب السينما
الفرنسية أكثر من مائتى فيلم منذ عام
١٩٤٤ . وقد اتسمت الفترة التي

لا تزال فترة الاحتلال النازى
لفرنسا إبان الحرب العالمية
الثانية ، التي تسمى عادة
بالسنوات السوداء ، من أكثر
الفترات إثارة للجدل في تاريخ
فرنسا الحديث ، ولا تزال جروحها
طرية ، لم تندمل بعد ، في الذاكرة
الجماعية للأجيال التي عاصرت
تلك الفترة ، والفترة التي أعقبت
انتهاء الحرب . والحديث عن
بطولات المقاومة وفرنسا الحرة
بقيادة الجنرال ديغول ، كان في
أحيان كثيرة ، وسيلة للهروب من
مواجهة النفس : إذ أن الحقيقة
هى أن جانباً لا يستهان به من
الشعب الفرنسى فضل مهادنة

غير أن مجيء الجمهورية الخامسة في عام ١٩٥٨ شهد زيادة كبيرة في عدد الأفلام التي تعالج تلك الفترة ولا سيما في صورة هزلية كوميدية . وكانت القنبلة الحقيقية هي ظهور فيلم « الاسى والرحمة » للمخرج الفرنسي مارسيل اوفولس في عام ١٩٧١ ، والذي ظل عرضه ممنوعاً في التلفزيون الفرنسي لمدة عشر سنوات . وقد كشف هذا الفيلم - الذي وصفه النقاد بأنه بمثابة زلزال حقيقي في ميدان الإبداع السينمائي لتلك الفترة ، لأنه يجسد الحقيقة العارية - بكل قسوتها - عن فرنسا ، في ظل حكومة فيشي المتعاونة مع قوات الاحتلال . وتواتت الأفلام بعد ذلك تنتقد الفرنسيين بسبب موقفهم في الحرب ، فظهر فيلم « الفرقة الخاصة » للمخرج كوستا غافراس ثم « لا كومب لوسيان » للمخرج لوي مال ، الذي أثار ردود فعل عنيفة عند ظهوره في عام ١٩٧٤ ، حيث يروى قصة مراقب فشل في الانضمام لقوات المقاومة مما دفعه إلى الانخراط في صفوف البوليس الألماني للتعلم على الملل والضيق الذي يعاني منه .

وبصورة تدريجية ، أخذت الأفلام التي تعالج السنوات السوداء ، تناقش من خلال النقد السينمائي وحده ، ولم يعد تعرض السينما لهذا الموضوع يثير

فضيحة أو ضجة في حد ذاته . وتواتت الأفلام عن تلك الحقبة ، ولعل أهمها « المترو الأخير » للمخرج فرانسوا تروفو الذي ظهر عام ١٩٨٠ ، والذي نظر إليه باعتباره أحد أفلام تروفو وليس فيلماً عن فترة الاحتلال .



ولعل أبليغ دليل على هذا التهود التدريجي على مواجهة النفس ، هو ظهور فيلم « أورانوس » للمخرج كلود بيرى على شاشات السينما الفرنسية مؤخرًا . والفيلم لم يثر أي ضجة أو فضيحة ، رغم الصورة السلبية للغاية التي يقدمها عن الفرنسيين بعد التحرير . فالفرنسيون في هذا الفيلم ليسوا سوى مجموعة من الأوشاة الذين يدفعهم عار سلوكهم أثناء الحرب ، فهم ليسوا سوى « قطع من العجول » ، كما وصفهم الجنرال ديغول أثناء الحرب .

ولعل السبب في قناعة الفيلم يتضح عندما نعرف أنه مستلهم عن قصة بنفس العنوان للكاتب مارسيل إيميه (١٩٠٢ - ١٩٦٧) المصنف سياسياً باعتباره « فوضوى - يميني » . فقد أراد مارسيل إيميه أن يصفى حساباته في هذه القصة مع عمليات التطهير التي أعقبت الحرب ، والتي تعقبت عدداً من اصداقائه الذين كانوا يميلون إلى تأييد

المارشال بيتان ، ويتوجسون من ديغول . بل أن بعضهم قتل رعباً بالنار بعد انتهاء بالتعاون مع النازي . وقد لاقى مارسيل إيميه لفترة طويلة هداه الأوساط التقدمية المثقفة التي كانت تسيطر على الساحة الثقافية في فرنسا في سنوات ما بعد الحرب ، حتى أن مؤلفاته لم تنشر في مجموعة لأبلياد - محراب كبار الكتاب والشعراء الفرنسيين - إلا في عام ١٩٨٩ .

وتعرض القصة - والفيلم المستمد عنها - حياة قرية صغيرة في مشرق فرنسا ، تمثل أي قرية فرنسية ، غداة التحرير . والقرية التي دمر القصف نصف مبانيها تقدم لنا عدداً من الشخصيات التي تتعاضد معاً كما تعايشت مع الاحتلال قبل التحرير بكثير من الانتهازية ، ولجوسيسوده النفاق والخسة .

وهناك ثلاث عائلات تقسم أهد المنازل ، إذ أن تدمير عديد من المباني ، دفع السلطات المحلية إلى إسراء العائلات التي فقدت منازلها لدى عائلات أخرى ، وتشاركه عائلة ارشانيو - رب العائلة البرجوازي - منزلاً مع عائلة جينيرو ، العامل عضو الحزب الشيوعي ، ومع المدرس فاتران الذي فقد زوجته في القصف ، والذي لم يعد أبوه من الحرب بعد .

وارشانبو يخشى أن يفصح عن حقيقة موقفه إلا للمدرس فاتران ، فقد كان من أنصار المارريشال بيتان الذى هادن الألمان ، ويرى أن ديوجول لن يفعل سوى إحلال الاحتلال الأمريكى مكان الاحتلال الألمانى . ويضطر ارشانبو أن يأوى في الجزء المخصص له من الشقة ، ماكسيم لوان وهو أحد المتعاونين مع النازى الذين يجرى البحث عنهم لقتلهم رميا بالرصاص ، وذلك رغم المخاطر المتصلة في إمكانية تعرض عائلة ارشانبو كلها للخطر .

ويتعاون المدرس فاتران مع المهندس ارشانبو في تنظيم عملية إخفاء ماكسيم لوان وإبعاده عن انظار عائلة العامل الشيوعى . والبرفسور فاتران يعشق الحياة والإنسان ويضطرب لاهورات العصافير فهو ارسل سعيد ، ورغم أن زوجته ماتت تحت القصف في أحضان عشيقها فقد كان سعيداً بأن رجلاً آخر أراحه منها .

في ليلة القصف التى ماتت فيها زوجته كان فاتران يقرأ كتاباً في الفلك وكانت آخر عبارة قرأها عن هورانسوس الكوكب المسايح من الكواكب السيارة التى تدور حول الأرض ، تقول : (إنه كوكب تعيس ،

نجم مظلم يدور على اعتاب اللانهائية ، وفي سمائه الباردة لا تمتل الشمس سوى نقطة بعيدة لا يبذل ضياءها الظلام . إنه كوكب ينطلق في سباته الفضائى كعملاق ضريع ، إن حب الأرض كله لا يستطيع أن يبذل عبه الموت الثقيل الذى يسبح معه في الفضاء اللانهائى) . وعند انتهاء هذه العبارة ، تنهمر القنابل على منزله ، عاصفة بالهوائى وقطع الأثاث ، تاركة وراءها صراخ الأمهات وصياح الأطفال ، ونافذة الفزع والرعب في قلب البرفسور فاتران ، الذى احتسى بالأغطية ، يخفى عن أهليه بشاعة الصوت الذى يلاحقه . وبعد أن رفع رأسه لينظر حوله ، فرأى السماء تجيط بفراقشه ، السماء المليئة بالنجوم : لقد نجا البرفسور فاتران من الموت ، غير أنه كل ليلة في ميعاد القصف - الساعة الحادية عشرة والربع - تعود إليه ذكرى القصف وتتردد في أذنيه العبارة التى قرأها عن الكوكب المظلم ، يصيبه دوار مخيف كما لو كان كوكب هورانسوس ، يجثم على صدره ، فهو يرى وهدة الكوكب النعس ووزنه الثقيل ، فالكوكب المظلم المتجمد يثقل روحه ولا يترك له سوى بصيص من شعاع ، يناضل به بلا هوادة ضد هذه الكتلة الساحقة من السواد والسلبية

والقنوط ، ويستمر النزاع كل ليلة ، وحتى يأتى خلاص الصباح .

وهكذا فإن البرفسور فاتران المؤمن بأن الإنسان مخلوق رائع ، يجد نفسه وحيداً كل ليلة في مواجهة الكوكب المخيف ، ويتساءل كيف يمكن أن تتركه ذكرى مباحث الأرض وجمال السماء والحياة كل ليلة ؟ فهو رجل سعيد يحب كل شيء يتحرك وينمو فوق هذه الأرض . أما الإنسان فليس هناك لديه أجمل منه . كل شيء صنعه الإنسان راسخ ومكتمل ، خشي الصرب التى شنّها ومعسكرات الاعتقال التى أقامها ، هذا ما يكرهه على صديقه ارشانبو ، الذى لا يرى كل ما يرى صديقه من روائع وجمال على كوكب الأرض ، بل لا يرى سوى الخسة والضعة ، ثم النفاق ، ولا سيما نفاقه هو شخصياً - ارشانبو مع الآخرين . ولعل البرفسور فاتران من الشخصيات القليلة التى قد لا تكون سلبية تماماً في القصة إلى جانب ليوبولد - صاحب المهوى ، الذى يقوم بدوره الممثل القدير جيرارد بيارد - الذى يتجرح كل يوم إثني عشر لثراً من التوبيذ الأبيض ، والذى بدأ يقرض الشعر أو ما يعتقد أنه شعر ، بعد أن استمع للمدرس وهو يلقي على تلاميذه - الذين يتلفون دروسهم في المهوى ، بعد تدمير القصف

لحسرتهم - اشعار « أندروماك » للكاتب الفرنسي التراجيدي راسين . ورغم أن ليوبولد تعاون مع ضباط الجيش الألماني وقام بالتجارة في السوق السوداء أثناء الحرب ، فهو يعتبر نفسه من الناس البسطاء بالمقارنة بالبرجوازي موبسلان ، الذي تعامل وتاجر مع الجيش الألماني مباشرة ، وكسب عثرات الملايين من الفرنكات والذي يعمى نفسه من الملاحقة بشراء ذمم الحكومة في باريس ، غير أن ليوبولد السكر كثير الكلام وبخاصة بعد أن صدق أنه شاعر ، قاده إلى الموت في نهاية الفيلم . أما ماكسيم لوان الهارب فيلقى نفس النهاية ، بعد أن اكتشف جينيو دون أن يدري ، ورغم أنه كان صديق طفولته ، فإنه يسلمه لأنه مخائن » ، ولكنه يسأله قبل أن يتوجه معه إلى قسم الشرطة : إذا كنت مكاني فهل كنت ستقوم بتسليمي ؟ فيجيبه ماكسيم لوان برباطة جأش « نعم » .

ثم هناك الشيوعي البرجوازي جورودان ، الذي يرى أن أفضل طريق لانتهصار الثورة ، هو الكراهية والعنف وهناك روشال ، الذي يستخدم عضويته في الحزب الشيوعي ليسوى حساباته الخاصة ، في وقت يتمتع به الحزب الشيوعي بنفوذ قوى بعد الحرب ،

وأصبحت فيه الوشاية سلاحاً يستخدمه الجميع لأغراض تبعد تماماً عن ملاحقة المتعارضين مع النازي في فترة الاحتلال . والنساء في الفيلم لسن أفضل حالا ، فزوجة ارشانيو تخون زوجها مع ماكسيم لوان ، الذي يخفيه زوجها في منزلها ، وابنته تتلاعب بمشاعر الشيوعي جينيو ، الذي يتشوق للتقرب من امرأة يروجوازيه « تلعب البيانو » ، بدلا من زوجته الخشنة الفظة . فالعالم لا أحد ينجو من الإذانة ، فالعالم رائع كما هو ، والإنسان رائع بقذارته وبخيانته كما يقول البرفسور فاتران ، العالم تام لا ينقصه شيء رغم الكيكب المظلم الذي يجثم على صدره كل ليلة .

ولعل فلسفة ، أو فكرأ ، كالذي يحملها الفيلم أن يصدم الكثيرين ، ولكنه يعكس اتجاهأ قويا في الادب الفرنسي ، يحمل لواءه مارسيل إيميه ، وفردنيات سيلين ، الذي يعد من أكثر الكتاب شعبية بين المثقفين الفرنسيين في الوقت الحالي ، ولعل مواقف المثقفين الفرنسيين ، في وأهم من ناحية ، وإدانته من ناحية أخرى ، ككاتب مثل سيلين ، أو فيلسوف مثل هيدجر ، بما يتضمنه ذلك من تناقضات ، بل لعل موقف المثقفين الفرنسيين من الثقافة الألمانية بصورة عامة ، بحاجة إلى دراسة مستفيضة لما سنكتشفه من انذواجية في الشخصية الثقافية الفرنسية .

غير أن هذا يثير بدوره مسألة الاحتلال وكل ما تمخض عنها حتى اليوم . هل يقبل الفرنسيون أن ينظروا إلى أنفسهم كخونة ؟ الفيلم لا يبريء أحداً ، فالجميع مدانون .

ولعل ما يقوله ماكسيم لوان « الخائن » في هذا الصدد ذودالة فهو يقول : « إنه في عصر مدان ، فحين كافة الافكار تتسارى فالجميع مذنبون » وبالتالي الجميع أبرياء .

فحتى ماكسيم لوان نفسه ، ليس شرا خالصا ، فهو شجاع يذهب للموت دون أن يتخلل عن أفكاره ، فيقول :

النقطة السوداء المتجمدة . وكما يقول
المخرج كلود بيري : (علينا دائما أن
نتذكر أن الإنسان يساوى أكثر كثيرا
من الأفكار التي يمتسك بها ، وأن
النفس الإنسانية ليست بيضاء اللون أو
سوداء ، فليس هناك وحوش وأبطال ،
هناك فقط الإنسان) .

باريس
اسماعيل صبرى

(نعم بالنسبة لى ، فإن المانيا تأتى قبل
فرنسا ، وإن كنت لم استطع أن افصح
عن ذلك قبل التحرير ، أما اليوم ، وأنا
محكوم على بالعيش على هامش المجتمع
فلسيت فى حاجة لأن اكون منافقاً) !
أما البرفسور فاتران ، فيجب على
ياس ارشابتو - الذى يرى أنه ، شائه
شأن الجميع ، منافق يعيش فى مجتمع
يسيطر عليه الرءاء - بقوله :
(لا استطيع القول بأنك منافق ، كل
ما أعرفه هو أن هناك عصوراً يصبح
فيها القتل واجباً وعصوراً أخرى تأمرنا
بالنفاق ، إن العالم صُنع بصورة تامة ،

الحرب ؟
ربما قد يكون الهدف من الفيلم هو
توجيه رسالة تحذير ، فمشاعر
المنصرية التي تقوى فى فرنسا اليوم ،
تكشف عن هذا الكوكب القاتم البارد فى
النفس الإنسانية ، فإذا لم تأخذ فرنسا
حذرهما فقد نتحول من جديد إلى تلك

« شكل المنصدة » :

الهاجس الأوروبى ومسرح القضية السياسية

مسرحى على درجة كبيرة من الرقى الدرامى والنجاح الجماهيرى العريض . لكن أهم العوامل التى الأوروبى عنفا ودموية ، وبالتالى أشدها طرعا للإشكاليات والتساؤلات الحادة عن طبيعة التغيير وبواقعه بمدى جدية فى بعض الحالات .

أما المسرحية الثالثة والتى تتعرض لها هنا فهي مسرحية دافيد إدجار David Edgar (شكل المنصدة The Shape of the Table التى افتتحت أخيراً فى المسرح القومى الانجليزى « مسرح كوتسلو » وقد وقع اختيارنا على هذه المسرحية ليس فقط لأنها أحدث المسرحيات التى تناولت هذا الهاجس الأوروبى ، ولكن أيضاً لأنها ،

(ذهب موسكو moscow Gold) لهاوارد برينتون وطارق على ، والتى تناول فيها المؤلفان مختلف أبعاد الظاهرة الجورباتشوفية ، وصاروا التعرف على جذورها ومراميها ، وتقديم بعض التفسيرات المحتملة لدلالاتها ولدى تأثيرها على المسيرة الحضارية الأوروبية ككل . ولتنتيها هي (الغابة المجنونة Mad Forest) لكاريل تشيرشل ، التى اتخذت شكل البحث الدرامى الذى تمتزج فيه الوثائقية بالتجسيد ، عن صيغة مسرحية تجريبية تبلور ما دار فى رومانيا باعتبارها أكثر تجارب التغيير (يوميات السجن) لآلى سفاش ورواية ديكيكنز الشهيرة (نيكولاس نيكلسي) التى تحولت إلى عمل

يشغل المسرح الانجليزى الآن بشكل واضح بما يمكن تسميته بالهاجس الأوروبى ، وهو مفهوم يشمل مختلف أبعاد ما سيطرت على ما دار فى أوروبا فى العام المنصرم من أحداث ، وما تستبصر عنه تلك الأحداث من متغيرات غامضة ومؤثرة على مستقبل القارة ، وعلى مستقبل العالم كله من ورائها . فقد شهدت الشهر الثلاث الأخيرة ظهور ثلاث مسرحيات تتناول كل بطريقتها الخاصة هذا الهاجس الأوروبى الذى يشغل من حق أوروبا ، ولابد أن يشغل العالم بمرحة ، لما مستحله أوروبا من مكانة كبيرة على الساحة الدولية فى المستقبل القريب .

أول هذه المسرحيات الثلاث

الذى وقعت فيه المصالحتين المسرحيتين السابقتين للقضية نفسها حيث ظلنا محصورتين في إطار المشكلة المتعينة ، ولم تتمكننا من تجاوزها إلى ما وراءها من دلالات وقيم فكرية خالصة . فمصرح القضية السياسية هو المسرح الذى لا يتعامل مع المشكلة السياسية المطروحة في تجسدها التراجيدى أو المحتلة . ولكن ينفذ من خلالها إلى بلورة قضية سياسية عامة قادرة لا على إضاعة جوانب المشكلة المطروحة بحسب ، وإنما على تجاوزها إلى التعامل مع السياسى المجرى من ناحية ، وإلى طرح القضية في صورتها القادرة على تجاوز تبديتها المتعينة وصل إلى الإسهام في بلورة بعض الاستقصاءات التى ترهف وهى الإنسان في كل مكان بحقيقة الفكر السياسى الفاعل في مثل تلك المواقف والإشكاليات من ناحية أخرى . إذ يطمح مسرح القضية السياسية إلى أن يمكن مشاهده من اقتضاد موقف واضح من القضية الفاعلة تحت رداء المشكلة المطروحة ، أو على الأقل التأكيد على تلك القضية بمعناها الشامل والمجرى ويهيئها عن الإشكاليات المعينة التى انبثقت عنها بالصورة التى ترهف وهى المشاهد بالقضية وتمكنه من معرفة حقيقة التيارات الفاعلة فيها .

السياسية التى طرحها منذ العنوان ذاته (The Shape of the table) لأن الكلمتين الأساسيتين فيه تنطوى كل منهما على أكثر من معنى ، أولهما المعنى العرفى الذى ظهر في الترجمة العربية للعنوان (شكل المنضدة) ، وهو الأمر الذى سيتجسد بشكل حرى في العرض كما سنرى بعد قليل ، من خلال تغير شكل المنضدة ذاته . لكن كلاً منهما تشير أيضا إلى معنى آخر بالإضافة إلى هذا المعنى الحرى . فكلمة Shape تعنى أيضا صيغة الحكم وحالته وما آل إليه أو ما سيتحول له ، بينما تفسر Table إلى السلطة ، وإلى المؤسسة السياسية كلها ، وإلى جدول الأعمال موضوع المناقشة

وحتى تتمكن المسرحية من التعامل مع كل هذه القضايا دون تصطيط أو ابتسار لجأت إلى بنية مسرح القضية السياسية ، وهو أمر يختلف عن مسرح المشكلة السياسية

ويعترف كثير من النقاد ، أفضلها . ولأن كتابتها دافيد إدجار من أبرز كتاب المسرح المعاصر في بريطانيا ومن أرسخهم قديما في مجال التجريب المسرحى . فقد كتب حتى الآن ومنذ عرض المسرح له مسرحيته الأولى (نومان من الملائكة) عام ١٩٧٠ ، أكثر من عشرين مسرحية ، وإعدادا دراميا لنصوص عديدة تتفاوت من المذكرات الشخصية حتى روائع الرواية الانجليزية .

إن إدجار من أخلص كتاب جيله للمسرح السياسى ، ومن أعمقهم تمسكا بأساليب عرض القضية السياسية على المسرح دون التضحية بالقيمة الدرامية ، ناهيك عن الفنية ، للعمل نفسه ، ومن أكثرهم خبرة بأساليب المسرح السياسى من المسرحية الوثائقية والدراما الاجتماعية ومسرح الرؤيا حتى مسرح التخرىص والإثارة . كما أن كتابته لمسرحية شهيرة عن سقوط الإمبراطورية البريطانية ، هى (قدر) عام ١٩٧٦ ، قد مكنته من فهم مدى تعقد عملية تناول سقوط الامبراطوريات السياسية في المسرح ، ومدى تشابك العوامل المشاركة في صياغة ملامح الانهيار والصعود .

ولذلك فقد استطاعت مسرحيته أن تجسد المعاديل الدرامى للقضية

إذا كانت كل مسرحية من المسرحيتين السابقتين قد لجأت إلى حالة محددة حيث تناولت إحداهما التجربة السوفييتية والثانية التجربة الرومانية في هذه التحولات الأوروبية الأخيرة ، فإن مسرحية دافيد إسجار ، لأنه أكثر الكتاب الأربعة تمسكاً بالمسرح السياسي ، حاولت الاعتماد على تجربة معينة من تجارب تغيير السلطة في أوروبا الشرقية في الأعوام الماضية ، وإن اقتربت كثيراً من ملامح التجربة التشيكية في هذا المجال ، دون أن تنقيد بتفاصيلها ، فالشاهد في لحظة من لحظات نفخ التوتيرات والمتناقضات المختلفة التي قادت إلى تلك الانفجارات الأوروبية المثيرة في خريف العام الماضي ، هذا هو زمن الحدث الدرامي .

إما فضاءه فهو عالم السلطة الملحد بكل إغوائاته وتناقضاته ، إذ تدور المسرحية في قاعة كبيرة من مباني الحكم العريقة تشغل مساحة المسرح كله ، ويتصرف من بابيها العملاقين ونوافذها العالية على انتمائها لطراز معماری عتيق . وقد علق على جدرانها أعلام سلاجية ، وتدل من سقفها ثريات بلذخة فوق منضدة هائلة الحجم مغطاة بالجوخ الأخضر كنسائس الاجتماعات المهمة . تشغل معظم فضاء القاعة

وإن ركن القاعدة منضدة صغيرة أخرى عليها أربعة تليفونات ذات ألوان متباينة توحى بالسلطة . أما أرضية القاعة نفسها فهي من البازليكية المقسم إلى مربعات ومستطيلات هي مزيج من المتانة ورفعة الشطرنج ، فليس أقدم من هذا المزيج الدال على تجسيد الأرضية التي تدور فوقها صراعات السلطة ومؤامراتها الحبيكة . وتصطف حول هذه القاعة التي لا جدران لها ، والتي تعرف على متلفها السلطوي من البابين الموهين والنافذة العالية ، والثريات المدلاة والأرضية الفاخرة ، مقاعد المتفرجين من جهات ثلاث بأسلوب مسرح الطقة . لأن تشكيل الفضاء المسرحي نفسه له أكثر من دلالة في تلك المسرحية التي تسمى إلى إيقاظ عقل المتفرج لا تنويمه ، وإلى تحويله إلى شاهد على اللحظة التاريخية ومشارك في الحكم عليها واتخاذ مواقف واضح منها . ومن هنا كان من الضروري كسر المسافة الإيهامية التقليدية بين خضبة

المسرح والجمهور ، واستخدام تركيبة الفضاء المسرحي بأقصى ما في طاقتها من قدرة على الإقناع . فهذا أخذنا الإعلام مثلاً ، والتي تبدو لأول وهلة وكأنها مجرد الزينة ، أو للرمز للسلطة منجد أن بعضها باللون الأحمر والأخضر باللون مختلف ستعرف فيما بعد أنها ألوان العلم القومي ، أما الإعلام الصمراء فهي أعلام الحزب التي ستتذرع عند التفسير بشراسة دلالة على تبدل أيديولوجية السلطة . فحين ن عالم مسرحي ينسجم بالاقتصاد والصرامة الوظيفية التي قال عنها تشيكوف العظيم إنه لو عالت بدائنية على جدار المشهد ، ولم تنطق قبل إسداد ستار المسرحية الأخير فالأحرى نزعها فوراً .

إلى هذا الفضاء المسرحي المقسم بالزمرزوم الملغف بالصمت السدى لا تقطع سوى حركة السكرتيرة مونيك في تنظيم المشروبات الفازية على المنضدة تزج المسرحية بشخصيتها الأولى بالفل بروس وقد مهد مقدمه صوت فطار أتى به من مقناه الداخل ، فقد جرى به من الإصلاحية التصحيحية للتقلوب مع وزير الاتصالات (الإعلام) ، وإن كانت كلمة « الاتصالات » تستخدم عمداً لما لها من دلالة مزدوجة ستكتشف لنا معانيها في نهاية -

المسرحية . ونعترف من حوار مع مونيكا وقيل وصول الوزير المرتقب أنه كاتب معارض معروف منعت كتابته من النشر ووصفته أجهزة الدعاية الرسمية بالذاتية والتحريف وخدمة مصالح أعداء الاشتراكية الايديولوجيين . وما أن يصل وزير الاتصالات ومعه ملف كامل به نسخ خطابات بافل لزوجته التي تعرف منها بعض آرائه السياسية ، ودعوة وجهتها له جامعة اليونى الأمريكية للإقامة بها لستة أشهر لقاء مبلغ كبير من خمسة أرقام وبالملة الصعبة ، ننصرف منها على أن سمعته قد تجاوزت حدود بلده ، وإن ثمة « اتصالات » بينه هو الآخر وبين قوى خارجية ، حتى يبدأ التفاوض بين الاثنين . فقد اندلعت المظاهرات في بعض المدن ، ودفعت ضعفها الحكومة ، بناء على اقتراح من وزير « الاتصالات » الشاب الذى أخذ نجمة في الصعود تدرجيا إلى الإفراج عن المعارضين شريطة التوقيع على بيان يستقرئونه فيه ماضيهما أو على الأقل يباركون فيه خطوات الحكومة الإصلاحية . ويرفض بافل التوقيع في موقف متمرج فيه متألمة المناضل بانتهازية السياسى ، ويتساوى فيه مقدار العنصرين بطريقة تفتح الموقف على نطاق واسع لحكم الجمهور ، أو بالأحرى لتحكيمه . فقد مضت لحظة تصعيد المواجهة

لا للتخل عنها ، كما أنه لا يمكن في رأيه حل مشكلة سياسية بإجراءات إدارية ، منها بذلك المشهد الأول من الفصل الأول الذى تعرفنا فيه بتركيز حاد على خلفية الموقف المتحجر والعنصر الأساسية الفاعلة فيه ، وهى المعارضة من جهة ، والعناصر الحزبية الجديدة الصاعدة للسلطة من جهة أخرى . أما الجماهير التى ظلت غائبة عن المشهد طوال المسرحية فلا نسمع إلا هديرها المربائل ، فهى موضوع الصراع وأداة وغاية معا ، وسوف نرى كيف يحاول كل فريق أن يستفيد من حركتها العفوية إلى أقصى حد . حيث تمثل الجماهير هنا ما عبر عنه فاسلاف هائل ، الكاتب المسرحى الذى وصلت به أحداث مشابهة لتلك التى تتناولها المسرحية إلى رئاسة الجمهورية التشيكية ، بقوة من لا سلطة لهم .

ومع الانتقال إلى المشهد الثانى (وقد استخدمت المسرحية أصوات المظاهرات لتملأ بها اللحظات

الفاصلة بين المشاهد ، ولتوحى كذلك بأن التغيير الذى تراه ، أى تغيير المشهد وتغيير نوعية التفكير السياسى المسيطر معا ، هو نتيجة لتلك المظاهرات التى تسمع هزيمها الراعد العظيم) نتعرف على صيغة المواجهة داخل صفوف السلطة بين الحرس القديم الذى يمثله سكرتير عام الحزب جوزيف لوتزا وبين العناصر الحزبية الجديدة التى يمثلها وزير الاتصالات ، وعلى مختلف سبل حل المشاكل السياسية بالوسائل الادارية . ومن خلال هذا الصراع تتبلور بعض المفاهيم وخاصة فيما يتعلق بدور العناصر الخارجية ، وخاصة سلطة الإعلام الغربى متمثلا في هيئة الإذاعة البريطانية وصوت أمريكا في تقليص الفخيارات المتاحة أمام الحرس القديم للخروج من أزمته . فلم يعد باستطاعة هذا الحرس القديم أن يلجأ إلى أسلوب البرد الدموى في عالم تحول إلى قرية كونية بفضل الإعلام الذى يستطيع تاليف العالم كله ضده . كما أن التغيير الذى تم داخل بنية مؤسسة السلطة في الاتحاد السوفييتى قد أزال الخيار التقليدى الذى كان يتدخل فيه الجيش الأحمر في نهاية المطاف ليصمم الصراع لمصالح التيارات المحافظ ، فقد ضرب المحافظين في الاتحاد السوفييتى نفسه . وتزامن

متغيرات الواقعين الداخل والخارجي بصورة هيأت المناخ لتغيرات جذرية . ولا تستطيع قوى السلطة إزاء تنامي التظاهرات إلا تغيير بعض الوجوه وإزاحة لوزة من سكرتارية الحزب وإعطاء منصبه لرئيس الوزراء ، وإدخال رئيس اقتصاد النقابات العمالية إلى الوزارة ، وتعزيز قوة وزير الاتصالات بنزعه الجورباتشوفية الواضحة .

لكننا عرفنا من المشهد السابق أن الاجراءات الإدارية لا تستطيع حل مشكلة سياسية وأن من الضروري أن يكون الحل سياسيا لا إداريا . ومن هنا فإن المشهد الثالث الذي يتم الاستعداد له على مدار المظاهرات العاصف كذلك ، يقوم بتقليب توارخ الواقع السياسي وتعبئة مختلف قواه وتياراته السياسية بحثا عن مخرج من هذا الوضع الجديد . ومع عملية التقليب تلك ، تبدأ خطرات تآليب القوى داخل كل معسكر ضد بعضها البعض ، وبطورة ملائم الشخصيات الإنسانية ، وتخليق ذاكرة النص الداخلية من خلال هذا كله . كما تبدأ المفاوضات بين معسكر المتظاهرين والقوى السياسية التي يضمها ، وبين مؤسسة السلطة التي تحاول الاستعانة ببعض القوى السياسية التي حجمتها في السابق مثل الفلاحين والمزارعين . ويحاول كل من الطرفين

التعامل مع التاريخ بالصورة التي تشير إلى انتقائية المقرب السياسي في التعامل معه ، وإلى أن ثمة ملوثيات سياسية متعددة لاستغلال التاريخ وتوظيفه لتحقيق مختلف المآرب السياسية . لكن أهم ما يكلف عنه هذا المشهد الاختامي من الفصل الأول هو أن صدوع مؤسسة السلطة ليست أصدع من الخلافات ، بل الصراعات ، بين قوى المعارضة . لكن الذي يصمم الحركة ليس بأي حال من الأحوال جدارة أي من اللويقين السياسي أو الأيديولوجي . تاهيك عن الأخلاقي ، وإنما تسخره على تعبئة قواه وتحطيق أعلى قدر من الضغط ، وكثف مواطن ضعف الخصم ، والفسرب فيها مبالغة بلا هوادة وباستمرار دون إنتاج أي فرصة له للانقطاع الانقاس . وقد استطاعت المسرحية بلورة ذلك من خلال استخدام منهج المفارقة الدرامية ، والاعتماد بنوعية التغيرات التي تتكاثب الخطاب السياسي ، باعتبار أن اللغة في النص المسرحي

هي الأداة التي تتجسد عبرها حركة التاريخ . كما أنها في المعصل النهائي هي التجلي للتغيرات التي تتكاثب أيديولوجية السلطة وتعبير عن مساراتها الجديدة . فتصير الرطلانة السياسية وتبذل الضمائر الجماهيرية ليصا بأي حال من الأحوال من نتائج تغيير مسار السلطة ، بل أداة من أدوات هذا التغيير ومصدراً أساسياً من مصادر تحلقه .

وقد نجحت المعارضة في استغلال الحراف لصالحها وإجبار مؤسسة السلطة على تفكيك سيطرتها . لكن نجاح المعارضة ذلك لا يقدم على أنه انتصار كامل لثورة الجماهير على فساد مؤسسة السلطة ، فالمسرحية أبعد ما تكون عن تلك التبسيطات الساذجة . ولكن على أنه انتصار رؤية سياسية نعرف أنها كانت مدعومة من الخارج ، وأن بعض أعضائها لا يفلتون فسادا عن ينايتهم . فللكاتب بافل بروس كما رأينا علاقات بالولايات المتحدة ومصالح تجارية فيها ، أما زعيم الطلاب « الثوري » الجامع اندريه زايك الذي يزايد على الجميع ، فقد استخدم ميزانية اتحاد الطلاب للفسر إلى واشنطن للمشاركة في مؤتمر يميني ، واستغل المناسبة لقضاء أجازة ممتعة في الترحلق على الجليد في متدبح سياحي

في ولاية مين . أما المقلب الكاثوليكي يمان ماثكوفيتش فإننا لا نستطيع الفصل بين حماسه للمعارضة ورغبته في تحسين وضعه الاجتماعي من مجريد . ولقد إلی زعيم سياسي مرموق . بل ويكتشف قرب نهاية المسرحية أن المعارضة لم تكن مدعومة من الخارج فحسب ، وإنما من الداخل أيضا ، أي من داخل مؤسسة السلطة نفسها ، حيث يعمل وزير الاتصالات بتعليمات من موسكو للصولة دون أي مواجهة بين الحكومة والمعارضة تقع فيها الحكومة المعارضين . هذا فضلا عن أن هناك خلافا حقيقيا في بنية مؤسسة السلطة نفسها وهو الأمر الذي أخذ شكلا تجسديا مؤثرا عندما أزيح غطاء الجوخ الأخضر من على المنضدة الضخمة ، لتكتشف أنها في الواقع عدة مناضد لم يعد ممكنا جمعها تحت غطاء واحد ، أو لواء واحد ، هو لواء الحزب الأحمر الذي يمزقه أحد المعارضين .

يبدأ الفصل الثاني وقد تجزأت المنضدة الكبيرة إلى مناضد صغيرة ، وكشفت وحداتها القديمة عن تعددية ملععة بالتناقضات ، بين فريق المعارضة المدعوم بالمقاهرين الذي يزعدهون في الخارج ، ويشار إلى هزيمهم الغاضب كلما أبدت الحكومة بعض المقاومة ، وفريق الحكومة الذي بدأت الصدوع تظهر فيه ،

١٤٨

ولا يستطيع أن يدعّم موقفه بالجيوش : المقابل التقليدي لقوة المتظاهرين ، ولا حتى بالعمال الذين ستستخدمهم المعارضة نفسها للبلش بين تسول له نفسه معارضتها كما حدث في رومانيا . ومن خلال المفاوضات التي تركزت في المشهد الأول من هذا الفصل على تحديد جدول الأعمال ، وطبيعة الموضوعات التي سيدور حولها النقاش تتعرف على طلب المعارضة للفصل بين الديمقراطية والاشتراكية ، ولأن يكون لها في التعديل الوزاري الجديد حقائب العدل والداخلية والاتصالات ، وعلى وقوع السلطة في فخ الفصل بين الاشتراكية والديمقراطية واستعدادها للتفريط في التعليم والمصانع وأيس في مقاعد الحزب أو مؤسسة الشرطة . في هذا الجدول الحاد يتبدى وعى دافيد إنجار الحاد بطبيعة المفاوضات السياسية والمصراعات الأيديولوجية ، وباهمية الخطاب السياسي في إحداث التغيير من ناحية ، وفي التأثير الدرامي على

المشاهد من ناحية أخرى . فحينما أخذ كل فريق من الفريقين ينتحى بأعضائه جانبها للمداولات في الموقف المطلوب من مطالب الخصم أو شروطه ، اختارت المسرحية أن تدور مداولات المعارضة أمامنا بينما يخفى معقل الحكومة وراء باب معلق ثم يطلعون علينا بموقفهم المقرر . ولهذا الاختيار المسرحي دلالاته الواضحة ، ومنها أن الجدل داخل صفوف المعارضة جدل مفتوح ينتهي إلى صراع الآراء وتبليز الاجتهادات ، أما النقاش داخل صفوف الحكومة فإنه مرسوم بالتأمر ، ولابد من دوارنه خلف أبواب مغلقة . كما أن إدارة جدل المعارضة أمامنا لا يضمن مشاركتنا فيه فحسب ، وإنما يستهدف كسب تعاطفنا معه كذلك .

لكن أهم أشكال الحوار هي تلك التي دارت أثناء المفاوضات الموسعة في المشهد الثاني من هذا الفصل بعد أن وافق الفريقان على جدول الأعمال الذي طرح مختلف أبعاد القضية السياسية على بساط البحث . وبعد أن وافق الجميع على توسيع أفق المشاركة فيه لتشمل القوى السياسية القديمة منها والجديدة ، وبعد أن تلقت منضدة الاجتماعات الكبيرة الهيبة إلى مجموعة من مناضد المفاوضات الصغيرة التي يحتل كل منها فريق من المتفاوضين . فربا

جانب الفريقين الأساسيين كان هناك ممثلو حزب المزارعين القديم ، وممثل الكنيسة ، كما ظهر الجيش ممثلاً في وزير الدفاع . ومع أن هذا الحوار الموسع أتاح الفرصة للجميع للمشاركة فيه فقد بقي وزير الدفاع صامتاً ، كما بقي ممثل الكنيسة صامتاً هو الآخر ، وكان المسرحية تريد من خلال صمت هاتين القوتين أن تشير إلى احتمالات قيامهما بدور ما في المستقبل ، وأن تؤكد على احترامهما بأهميتهما دون حلها أو حتى محاولتها لحل معضلات موقفهما ودورهما المحط والمثبس معا . ومن خلال الحوار الحاد الذي دار على امتداد هذا المشهد يتبدى لنا بوضوح أن جل حركة المعارضة كانت رد فعل على سلبيات التجربة الاشتراكية ولم تكن انبثاقاً عن تصور مغاير بديل . لأنه ليس لديها حل وأصبح لتناقضات النمط السياسي الذي تنادي به ، ولا مقدرة على التصدي لما سيؤدي إليه تفكك السلطة القديمة من مشكلات . فحينما تسلمهم مملكة الحزب الزراعي القديم هل مستبدلون بالوالتح القديم محلات الهامبرجر وبيارات التمريض ، الستريتينز ، والبطالة والجريمة والمخدرات ، لا يستطيعون لذلك جواباً . وحينما يسأل آخر عما سيؤول إليه حال المستضعفين في

الأرض في عالمهم الجديد الذي بدأت بالفعل ترتفع فيه الشعارات الفاضية بالمطالبة بالإجهاز على الفجر لايحيرون جواباً . وحينما يسألهم سياسوف ما رأيهم في آلاف الذين يعيشون بلا مأوى وفي عيش من صناديق الكرتون ، كما هو الحال الآن في لندن التاتشيرية والمضروع الفردي ، يرد عليه بروس بأن هذا أفضل من أن ينالم الناس في بيوتهم طوال النهار في مجتمع غير منتج .

ومع هذا كله فقد نهجت المعارضة في الاستيلاء على السلطة وإعادة الاعتبار للشخصيات المزبنة التي تحثت سلطة موسكو في الماضي فأبعدت عن السلطة ، وأدركتهم في سلطتها الجديدة تماماً كما ردت المجر الاعتبار لإمبراً ناسي ، ورتت تشيكوسلوفاكيا الاعتبار لالكسندر دويتشيك . غير أن إشراك المعارضة لتلك الشخصيات في سلطاتها الجديدة ليس بأي حال من الأحوال خالياً من الانتهازية السياسية التي تريد الاستفادة من رصيد حركتهم

الجماعية دون الإيمان حقا بهم . فحينما يتحدث المعارضون مع فيكتور سباسوف ، الذي تميز فيه المسرحية شخصيتي دويتشيك وناسي لا يكشف لنا هذا الحديث عن تقدمه الشديد لمواقفه السياسية فحسب ، وإنما عن ضيقهم به لأنه كان يرفض دائماً التوقيع على العرائض التي كانوا يبعثون بها إليه ، فلم يكن يثق بهم ، ولم يقدر أبداً أن تلك العرائض التافهة التي تطلب بحرية موسيقى الجاز والبيوب الغربية وغير ذلك من المطالب الغربية كانت هي وسيلتهم لفتح ثغرات مهمة في بنية مؤسسة السلطة على الطريقة الأمريكية . بل لم يفهم أبداً أن أوروبا الجديدة التي ينشدونها من النوع الذي يريد التخلص من أي رؤية مذهبية ، وتجاوز حدوده التصورات السابقة عن الاختيارين الرأسمالي والاشتراكي ، لأن هذا في تصوره ليس أمراً غريباً فحسب ، ولكنه غطاء تقليدي للتصوي على سلبيات التجربة الرأسمالية الملحة .

لكن المفارقة المؤسسية ، والتي سيتكشف عنها المشهد الأخير من المسرحية هي أن الذين ردوا الاعتبار لأبطال الماضي لم يفعلوا أكثر من تنفيذ إرادة الذين أطاحوا أو سحقوا حركتهم بدسباباتهم . فقد كشف لنا رئيس الوزراء القديم في حواره مع

وهي تغييرات من نوع تلك التي كانت تتم في النظام الاشتراكي بتطبيقاته التي عرفتها أوروبا الشرقية في العقود الاربعة الماضية وإن اختلفت عنها من حيث الشكل . ويستتبع صعوبة الإجابة على هذا السؤال جانب آخر من الجوانب التي طرحها المسرحية للتفكير ، وهو الجانب الذي يتعلق بجوهر القضية السياسية التي تصوغها . هل يعني تغير شكل المنضدة ونوعية تركيب السلطة أن كل ما يستتبع أي من الشكلين القديم أو الحديث من بني اقتصادية وفكرية وإنسانية يستحق التغيير ؟ هذا هو السؤال الأكبر الذي تصوغ من خلاله المسرحية أبعاد الهلجس الأوروبي الأكبر : ما جس الخيار والطريق الذي ستتجهه أوروبا المستقبل .

لندن
مصري حافل

بالضرورة صحيحا . وأن اكتمال الدائرة لا يعني حلا سعيدا للمشكلة السياسية المستعصية على الحل ، وهي مشكلة آليات السلطة وغاياتها ، ولكن كل ما يعنيه هو اختبار طرحها كقضية سياسية تستحق التامل والتفكير .

ومما يستوجب التفكير في هذا المجال أننا قد شاهدنا كيف استطاعت مظاهرات مجموعات غير متجانسة من الكتاب والفنانين والطلاب والفلاحين ، بل وعملاء المؤسسات الأجنبية الاستيلاء على السلطة في الدول الاشتراكية ، فهل باستطاعة مظاهرات مماثلة أن تقفل الشراء ففسب في أي من المجتمعات الرأسمالية ؟ هذا سؤال يستحيل الإجابة عليه بنعم ، وإن أشارت مناقشته عدداً من القضايا الخلا الجديدة التي تذرع بأن مؤسسة السلطة في المجتمع الرأسمالي مفقودة باستمرار للتغيير ، ولكنها تغييرات محكومة بصرامة لا تفل من تلك التي مورست في المجتمعات الاشتراكية ، وإن كانت أكثر منها ذكاء ومراوغة .

زيميله القديم سياسوف عن أن وزير الاتصالات كان يتلقى أوامره من موسكو ، وأنه يأسف لأنه تراجع أمام الروس بينما تصدى سياسوف لهم . فالتاريخ يعيد نفسه . ولكنه عندما يعيد نفسه فإنه يظهر في المرة الأولى على هيئة مأساة ويختل في المرة الثانية على شكل مهزلة كما يقول ساركس . وتنتهي المسرحية بمشهد يكمل الدورة الدرامية ويوجه بنا إلى البداية بشكل جديد . فقد قورت السلطة الجديدة تحديد أقامة لوتز بدلا من مصاحمته ، وطالبت بالتوقيع على استنكار لمسلكه السياسي في الماضي ، كذلك الاستنكار التي كانت حكومته تريد من الكاتب بإفل بروس أن يوقع عليه في بداية المسرحية ، بعد أن انتهى المواقف بتبادل كامل للراكز وقلب كامل للدوار . والغريب في الأمر أن الذي يطلب منه ذلك هو بروس نفسه . ويرفض لوتز التوقيع كما يرفض الانسحاب إلى المنفى الرفي الذي أعدت له السلطة الجديدة . وكان المسرحية تريد أن تؤكد أن عكس الموقف الخاطيء ليس

صناعة الفن والأدب

هل يمكن أن يتحول الفن إلى صناعة ، أي يصبح العمل الفني منتجا ليست له أية علاقة بصانعه ، أو بالأحرى بصانع يعينه ؟ والمنتج الذي للصدى لا يصنع بالضرورة على نطاق واسع أو بوسائل الإنتاج الآلي والإلكتروني المعروفة . بل هو في الغالب عمل أصلي وليس مستنسخاً . وهو أيضاً في الغالب ، ينسب إلى فنان بلاذات .

وهل يمكن أن تتحول كتابة الرواية أو القصة إلى صناعة ؟ ولا أعني بهذه الكلمة الصرفة أو الصنعة بفهومها العربي القديم . ولكني أقصد نفس المعنى الذي سقته في

الفن التجاري ، فن الإعلان ، إلى صناعة بكل معنى هذه الكلمة ، في الولايات المتحدة ، بصفة خاصة ، والدول الغربية على نحو عام . ويمكن القول أن هذا التحول جاء في أعقاب الثورة الصناعية . وقد صُقل مع تطور مفاهيم وأساليب التسويق الأمريكية .

وفي الستينات على وجه التحديد ، ومع ظهور مدرسة البوب ، سقط الفاصل بين الفن التجاري والفن المحض ، إذا صحَّ هذا التعبير ، على أيدي فنانين أمريكيين ، هما ليشنستاين وأندى وورمول . وقد كان أندى وورمول بالذات أول من

التساؤل السابق . أي أن يعهد إلى كاتب أو مجموعة من الكتاب المحترفين أن يكتبوا رواية تدور حول فكرة مملأة عليهم لتنتشر باسم كاتب معروف ، بعد وفاته ، على أنها عمل شرعي من أعماله ؟

لم أتوقف كثيراً عند السؤال الأول الخاص بالفن التشكيلي . فقد تحول

وقد ارتبط وور هول في ذهنه ،
والرجح في ذهن غيره ممن كانوا
يتابعون تحركات الثقافة الأمريكية في
هذه الحقبة ، بلوحة أو بالأحرى
سلسلة لوحات علب « حساء كامبل »
وبورتريهات مارلين مونرو ومتابعات
زجاجة الكوكاكولا وغيرها من رموز
الثقافة الشعبية الأمريكية التي
غيرت ، بالتأكيد ، نظرتنا إلى العالم ،
وبصفة خاصة علاقة الإنسان
بمتعلقات حياته اليومية التي لايعيرها
انتباهه ، رغم أنها من مكونات الحياة
كفعل وممارسة . وجاء أندى
ور هول ، فنزع هذه الأشياء من
وسطها الطبيعي وزدعها في بيئة غريبة
تماماً فالتحمت بها وتحولت إلى
أيقونات حضارية .

ويقول مؤرخ الفن روبرت روزنبلوم
أن فن أندى وور هول مثل شريط
سينمائي لمسيرة الزمن ، أنشؤسيا
أو منتقيات بصرية مختصرة لأبرز
المنشآت والشخصيات والمخوقات
الأسطورية والمكولات والتراجيديات
والأعمال الفنية وحتى المشكلات
الإيكولوجية البيئية للقرود الأخيرة .
ويضيف أن عمل وور هول يقيم
تاريخاً ذكياً فورياً لأمم ما حدث
لعظم الناس ، من انتحار مارلين



مواجهة — للفنان كين ستاين

آراء بعض النقاد في تقييم أعمال
ور هول ، فلا يمكن أن يختلف اثنان
على أنه كان أحد رواد فنّ النصف
الثاني من القرن العشرين . بل إن
البعض يرى أن وور هول هو الذي قاد
إلى طريق مدارس ما بعد الصداثة ،
مثل « النصرية » Minimalism
والتصورية Conceptualism
والانتصالية Appropriationism
 وغيرها من المدارس التي لاتزال
تشغل مكاناً بارزاً في مجال النشاط
الفني .

حاول جعل عملية الإبداع الذاتية
المحضة جهداً آلياً لا يتطلب مشاركة
الفنان صاحب العمل الفني . وتأكيداً
لهذه الرغبة ، أطلق وور هول على
معرضه اسم « المصنع »
أو « الفابريكا » . وكان ، بالفعل ،
اسماً على معنى . فقد كان أول
مصانع وور هول مبنى ضخماً لمركز
إطفاء حريق في وسط مانهاتن .

وكان النهج الذي اتبعه في إنتاج
لوحاته ، حتى ولحاته في مارس
١٩٨٧ ، يقوم على خطوتين ، الأولى
تصوير موضوعه بالكاميرا
البولارويد ، أو اختيار قصاصات
الصحف أو العلامات التجارية
المعروفة مثل علامة « حساء كامبل »
وتكبير الصورة وطباعتها بـ شاشة
الحبر ، وفوتوغرافياً وفيما عدا التقاط
الصورة الفوتوغرافية أو قص صورة
من إحدى الصحف أو المجلات وهذا
ما يقوم به الفنان بنفسه ، يترك
ور هول مهمة التكبير وإعداد اللوحة
وطباعة موضوع اللوحة لمساعديه
الفنيين .

ولكن وور هول ، مع ذلك ، كانت له
رؤيته الخاصة للعالم ولكافة الفن
ومعناه في حياة الإنسان ، وإن اختلف
في تقييمه منه النقاد . وأياً كانت قسوة

مونرو إلى بزوغ الصين الحمراء ، إلى العديد من إفراتزات طاحونة التنكهن القتال ، فيما بعد هيروشيميا ، عن قضايا ومواقف تتراوح تجاه الموت والكثرة .

والذي يهمننا بالنسبة للموضوع الذي نتمسّئ له هو التهديد المتصاعد للمستمنسج الميكانيكي متعدد الصورة لتعلقنا بالأصول المفردة المنتجة يدويا ، ذلك التعلق الذي كان في الاصل من الدوافع الاساسية إلى الاقتناء ، قبل تحوّل الفن إلى سند استثمار .

وكان وورمول ، قبل أيّ شيء آخر ، يحض بأن يزيل الهالة التي تحيط بالعمل الفني ، ويفكّسه إلى شيء يمكن لأيّ شخص أن يصنعه من النظرة الأولى

وقد ظلّ اندى وورمول طيلة حياته أمينا مع هذا النهج - الخطر - دون أن يتسرّئ إلى حصة التجارية والإبتدال . وإن كان انهمم بهما نقاد مثل هيلتون كرامر ، ربما كتعبير عن رفض شخصيته العامة التي لم تكن ، في الحقيقة ، تخلو من الإبتدال .

ولكن خطورة مثل هذا الاتجاه أنه يفتح الباب على مصراعيه للمقلّدين

الذين يفتقرون إلى الرؤية ، والمهزجين الذين لم يروا في فن وورمول إلا صورة الفنان نفسه ، يساروكية الشعر البلاطينية ، والوجه المتحجر كالفنّاع ، والفن السهل الذي عرف طريقه إلى متاحف العالم .

وفي الثمانينات لمع عدد من الفنانين والفنانات من بين الشباب الذين تبثوا هذا النهج وتجاوزوه إلى حد اقتصر فيه دور الفنان على اختيار عمل لفنان آخر ، ومن جيل سابق في معظم الأحيان ، فينسفه كما هو في الأصل ، دون إضافة ، أو حتّى تصوير كما فعل بيكاسو مع أعمال كوربيه وفيلاسكيز وديلاكروا . ونظراً إلى تشبّ هذا المجال وتعدّد طوائف فنانيه ، ساكتفي باختيار فنان واحد على أساس أنه يمثل أسوأ ما يمكن أن يقضى إليه هذا النهج ، خاصة أن الإبتدال هنا كان عاملاً أساسياً في لغت الإنتظار إلى هذا الفنان ، كوستابي ، ومن ثمّ نجاحه - التجاري - الكبير .

يُلخّص مارك كوستابي سيرته الذاتية في بضعة سطور . فيقول في حوار شغل سبع صفحات من مجلة « فلاش آرّت » التي تصدر في ميلانو بعدة لغات، أن عمره ٢٨ سنة وأنه

ينحدر من أبوين هاجرا إلى الولايات المتحدة من استونيا، وقد ترسّب في نفسه الطم الأمريكى ، الشهرة والمال ، من خلال مشاهدته لشبكة التلفزيون MTV التي تذيع فقط فيديوات نجوم موسيقى البوب من أمثال مايكل جاكسون وبادونا ورولينج ستونز وغيرهم ، وقراءة الكتب الفكاهية الكاريكاتورية . وفي سنة ٨٢ وكان عمره ٢٠ عاماً ، قام برحلة سريعة إلى نيويورك ، متسلّماً بهذة الثقافة المتحدّة من موسيقى البوب ووسوم الكارتون ، سعياً وراء الشهرة والثروة - وكسب الاحترام لفته - وبعد بضع سنوات من التجربة والخطأ حقّق حلمه .

وقد لغت كوستابي الإنتظار إليه لاعتزاله بأنّه لا يلمس بيده أوفرشاته اللوحات التي يوقعها باسمه . وهو يقول في حوار مع جيلانكلارو بولابى ، رئيس تحرير المجلة وناشرها ، أنه يمتنع بخيال واسع؛ ولكنني أساساً لرد واحد له عقل تتدفق منه الأفكار طوال الوقت . واريده أن أحقق هذه الأشياء ، ولكني لا أملك إلاّ يدين اثنتين وأدرك أنه ينبغي أن يتوفّر لدى المال لاستاجر اشخاصاً يقومون بتنفيذ أفكارى : ثمّ

يقول إنه منذ بضعة أيام ، ياع ٩٤ لوحة وإسدر أن يتوسع في الحال ، ويستاجر مزيداً من الفنانين ، وقال إنه لا يخدم عمله فقط بتفصيل هؤلاء الفنانين ، ولكنه يذئ في نفس الوقت خدمة للمجتمع ، لأن العالم سينتج بذلك مزيداً من الفنانين بدلاً من الصواريخ والاعيرة النارية ا

ويقول كوستابى إنه غلّ يرسوم لوحاته حتى سن الرابعة والعشرين عندما شعر أنه يستحق ترف اكتراف الناس آخرين يرسون له . ولا ينفى أنه كان في بداية هذه المرحلة الجديدة يشعر بالذنب وهو يوقع لوحات رسمها آخرون . ويقول « وفي الواقع لم أكن أستطيع أن أوقع في حضور « الحرى » أو الفنان المساعد وكنت افعل ذلك في نهاية اليوم بعد أن يكون قد غادر المكان . وكنتي الآن ، أستطيع أن أوقع اللوحة والمساعد يصنع مساهمة الأخيرة فيها . واستطيع أن أشعر بالارتياح تماماً . فأننا أدرك أن مساعدي هم مجرد اعتادات ذهني . »

وسألت بنينا كونكورد عن السبب الذي يجعلها تعمل في خدمة مارك كوستابى ، فقالت طبعاً هناك متعة في العمل كجرسونة . وهذه وظيفة مثل

أى وظيفة أخرى . وذكرت كونكورد أن افكار اللوحات التي ترسمها ويرسمها الفنانون الآخرون لكوستابى تأتي من امرأة تضع أيضاً الافكار لكوستابى ويترك للفنان أو الحر حرية التنفيذ واختيار الألوان وتؤكد نفس الفنانة أنها تشعر بأن اللوحة التي ترسمها لكوستابى بنسبة ١٠٠ ٪ . وتقول إنها تحاول فقط أن تسهل الأشياء حتى يتم إنجاز العمل بسرعة ، وهذا هو دورها الوحيد ، إلى جانب أنها تحاول أن تستمتع برسم اللوحات ، لجعلها أكثر إثارة بالنسبة لها . ولكن هذا لا يعنى أنها لوحاتها .

وإزاء النجاح المادى الكبير الذى حققه كوستابى ، قرأ أنه من الأفضل أن يستأجر بضعة النجاح بدلاً من اقتسامها مع تجار الفن وأصحاب الجاليريات فاستاجر في العام الملقى محترفاً أو مصمماً في ملهاتهن مساحته ١٥ ألف قدم مربع ليوسع لعشرات الفنانين والحرفيين ومودات الافكار وأطلق عليه « عالم كوستابى » ، « كوستابى لأند » ، على غرار ملكة احلامه « ديننى لاند » .

وأعود إلى سؤالى الذى بدأت به

هذا اللقال .. فأسأل من جديد وهل يمكن أن تحصل كتابه الرواية أو القصة إلى صناعة ؟

والإجابة هي نعم . وقد جاءت هذه الإجابة في موضوع كتب إدوين ماككوييل بمصحفة نيويورك تايمز عن مبيعات كتب مؤلفين غادرو الحياة الدنيا ومازأوا ينشرون مؤلفات جديدة . فلا يزال كتاب « فجر » للكاتبة في . سي . أندروز يحتل مكانة في قائمة أكثر الكتب رواجاً ، بعد ١٧ أسبوعاً من صدوره ، وكان طوال الأسابيع الستة الأولى يحتل المكانة الأولى .

ويقول ناشره أن توزيعه يناهز الآن ثلاثة ملايين نسخة وقد حقق رواجاً لم يحققه أى كتاب آخر للنس الكاتبة .

والغريب الذى لا يعقل في كل هذا ، أن في . سي . أندروز ، التى توفيت سنة ١٩٨٦ . لم تكتب رواية « فجر » ، بل لم تكتب أياً من رواياتها الأربع التى صدرت بعد وفاتها باسمها . وهى ، مع ذلك ، ليست المؤلفة الراحلة الوحيدة ، أو المؤلف

الراحل الوحيد الذى لا تزال كتبه الجديدة تدور الريح على الناشرين الذين يتطلعون إلى أية فرصة ممكنة لمضاعفة أرباحهم .

ولكن الناشر ، الذى حرص على عدم الإعلان عن وفاة أندروز ، طبع على الصفحة المواجهة لصفحة حقوق النشر والملكية رسالة من أسرة الكاتبة تشير إلى وفاتها وتقول إنه عندما لم بها المرض « بدأت تعمل دون وعى » على أمل أن تنتهى كتابة أكبر عدد ممكن من القصص حتى يستطيع المعجبون بكتابتها ذات يوم أن يشاركوا فيها .

ونكرت الرسالة أن الأسرة ، بعد وفاتها ، تعاونت مع « كاتب تم اختياره بحرص لتنظيم واستكمال

قصص فرجينيا أندروز والتوسع على أساسها بخلق روايات إضافية مستلهمة من عبقريتها الرائعة في السرد القصصى . »

وقد حاول الناشرون والأوصياء على الإرث والوكلاء أن يطأوا مشكلة الكتاب الموتي بطرق مختلفة . ولهذا سيصدر الجزء الثانى لرواية « ذهب مع الريح » الذى تكتبه الكسندرا ريبيل ، تحت اسم « سكارلات : تتمة

رواية ذهب مع الريح للكاتبة مرجريت ميتشيل » .

كما فوض ربة إيان فلمنج الكاتب جون جاردنر ليواصل كتابة روايات جيمس بوند . وانتهى روبرت باركر أخيراً من كتابة تتمة لرواية « الغفوة الكبرى » ، وفى كلتا الحالتين يظهر اسم المؤلف الجديد على الغلاف ، على عكس الروايات التى صدرت باسم فرجينيا أندروز .

نيويورك

أحمد مرسى

المدينة الإسلامية في اليابان

وعلى الرغم من تباين حضارات
الشرفيين وثقافتهم وتكويناتهم
التاريخية ، فإنهم — من المغرب
العربي إلى الشرق الأقصى — قد عدوا
هذا النهوض شرقياً عاماً في مواجهة
الحضارة الأوروبية المستعيلة
الغازية ، وأخذ اليابانيون يدرسون
تجربة مصر في التحديث باعتبارها
نمواً للشرفيين ، وفرح العرب بظهور
اليابانيين على الساحة — في الحرب
المعروفة في فجر هذا القرن
العشرين — باعتبار النصر الياباني
نصراً شرقياً على الروس الأوروبيين
يبد أن هذه البدايات القوية ، في
صناعات النهضة الشرقية لم تطرد ،
بل لقد تعمّرت ، فقد كانت للوجود
الاستعماري الغربي في العالم العربي
آثار خطيرة في فرض الثقافة الغربية
وشد الطلائع العربية الجديدة —
سياسية وثقافية واجتماعية — إلى
النموذج الغربي وعزلها عن نهضات

بداية نهوضها الحديث ، عصر
ميجي ، حول منتصف القرن
الماضي . وكان هذا النهوض
الياباني الحديث متزامناً مع
نهوض مراكز متقدمة في العالم
العربي وأوطان شرقية أخرى ،
وإن كانت مصر قد سبقت ببضعة
عقود ، إذ بدأت بناءها الحديث في
فجر ذلك القرن الماضي .

عاش اليابانيون تاريخهم
الحديث والوسيط في عزلة عن
العالم ، إلا ما كان من رحلاتهم
الحضارية يحيط بالحضارة
الصينية العظمى الذي ضمهم —
وغيرهم من شعوب ذلك الشرق
البعيد — في إطار ثقافي كانت له آثار
عميقة في اللغة والفكر والدين
والآداب والفنون والمثل العليا
والأعراف وطرائق العيش وأنماط
السلوك وطراز العمارة
واللباس الخ ، وبدأت اليابان
صلاتها بالعالم الخارجي — غير
المحيط الصيني المعزىض —

الشرق ، كذلك هيمنت الطغمة العسكرية اليابانية على سياسة بلادها وخاضت الحروب العالمية متحالفة مع الفاشست والنازيين من الاستعماريين الغربيين متعددة باليابان عما يجري في بلدان الشرق عامة والشرق العربي خاصة .

ونخلص من هذا المدخل إلى أن العرب واليابانيين لم تكن لهم صلات معروفة في العصور القديمة والوسطى ، إنما بدأت هذه الصلات في عصر النهضة الشرقية في القرنين الماضي والحال فبدأ وقتنا عند الجانب الثاني في هذه الصلات — وهو الجانب الذي مهد للصلات السياسية والاقتصادية الراهنة — لوجدنا أن اليابانيين كانوا أسبق من العرب إلى إقامة مؤسسات تفتش بدراسة الثقافة العربية ودور العرب في الحضارة الانسانية ومكانتهم في التاريخ فقد أنشأت الحكومة اليابانية قسمين للدراسات العربية ، أولهما في جامعة طوكيو للدراسات الأجنبية ، وثانيهما في جامعة أوزاكا للدراسات الأجنبية ، وبدأ هذا الأمر منذ بدايات العقد الثالث من هذا القرن العشرين . وكان عامة اليابانيين قبل إنشاء هذين القسمين يتصورون العرب أهل إبل وصعراء فحصب ،

أما خاصتهم فلم تكن الثقافة العربية لديهم أبعد من القرآن الكريم ومقدمة ابن خلدون والف ليلة وليلة .

• ونشأت حركة المستعربين اليابانيين — في هذين القسمين وفي الحياة العلمية اليابانية عامة — فتنوع الاختصاص في الثقافة العربية الإسلامية حتى غطى كل حقولها من لغة وأدب وفقه وفلسفة وتاريخ وعلم ... الخ . وبرزت ثلاثة أجيال من المستعربين اليابانيين المرموقين ، كان على رأس الجيل الأول (إيسوزو) في العلوم الإسلامية و (بان) في علوم اللغة العربية و (فوجيموتو) في التاريخ الإسلامي ، وكان على رأس الجيل الثاني (إيكيدا) في الأدب العربيين و (إيتاجاكي) في التاريخ العربي الحديث و (موريموتو) في الفكر العربي وخاصة فكر ابن خلدون ، أما الجيل الثالث فمعروض ينظم عشرات الدارسين الشباب .

وأثمرت هذه الحركة الواسعة طائفة من الدراسات باليابانية تتناول نواحي الثقافة العربية قديمة وحديثة ومعاصرة ، وطائفة كبيرة من الأبحاث العربية منقولة إلى اليابانية ، في صدورها عدة ترجمات للقرآن الكريم وعدة ترجمات لآلاف ليلة وترجمة

مقدمة ابن خلدون وترجمات لأبحاث من الأدب العربي القديم ككتاب (الاعتبار) لأسامة بن منقذ ورحلات ابن بطوطة وابن جبير وفصول من (مروج الذهب) للسعدي ... الخ ، وترجمات من الأدب العربي الحديث لأعمال طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وجبران خليل جبران ومحمود درويش وأدونيس وغسان كنفاني وغيرهم . ومن أسف أن حركة موازنة لم تنشأ على الجانب العربي ، فليس لدينا إلا قسم الدراسات اليابانية الذي أنشأت جامعة القاهرة سنة ١٩٧٤ م ، وظل وحيداً فريداً في كل البلاد العربية إلى يوم الناس هذا .

ومنذ مايزيل من عقدين اتسعت دائرة الصلات بين الثقافتين العربية واليابانية فقد تبيّن اليابانيين إلى أهمية للعالم العربي بعد حرب أكتوبر وما صحبها من أزمة نفط . كما تنبهوا إلى أهمية الشرق الأوسط عامة بعد الثورة الإسلامية في إيران . كذلك تبيّن بعض العرب إلى مغزى الصعود الياباني في الحضارة الرفاهة وفي النظام الدولي عموماً . وقد قدر لمجموعة من الدارسين العرب واليابانيين — منذ أواخر السبعينات إلى اليوم — أن يجتهدوا لوضع

(مركز ثقافة الشرق الأوسط
middle Eastern culture center

وغيره ، كما ألفت في وضع خطة
طموح لمركز دراسات الشرق
الأوسط ، وقد تبنت الحكومة اليابانية
، هذه الخطة وشرعت في مناقشة
خطوات التنفيذ . ونضجت جهود هذه
المجموعة في السنوات القليلة الماضية
وصبت في مشروع (الدينية في
الإسلام) .

تنهض خطة المشروع على درس
(المدينة) في الحضارة الإسلامية
درساً مستوياً شاملاً منظم على
محاور بعثية تستغرق أربع
سنوات — انقضت منها حتى الآن
ثلاث — ، وللمشروع حلقات علمية
تعقد كل منها كل أسبوعين ، ولجنة
تنفيذية تجتمع كل شهر ، ومؤتمر
عالي سنوي في خريف كل عام يشارك
فيه علماء ودارسون من أركان الدنيا
الأربعة ، وتنتشر أعمال المشروع
منجمة ثم تنظمها ثلاثة مجلدات كل
سنة . والمشروع مثال رفيع لتأزد
الجهود الرسمية الحكومي والجهود
المستقل ، جهد الجمعيات والطقات
والمراكز البحثية المستقلة . ذلك أن
وزارة التربية اليابانية تنهض
بميزانية المشروع تشاركها في ذلك
بعض الشركات ، أما الجمعيات

يصوغون لهذه الفكرة أشكالها
(اللقسية) مستقلة ورسمية ، على
الطرفين العربي والياباني . وليعترف
كاتب هذه السطور بأن كل شكل
تصورته المجموعة على الطرف
العربي ، كان — ولا يزال — يصاب
بالتعثر وينتهي بالفشل ، لسببين
معروفين ، أولهما عجز المنطقين العرب
عن العمل الجماعي ، وثانيهما هيمنة
البيروقراطية على أجهزة الدولة في عالمنا
العربي . أما على الطرف الياباني فقد
أفلحت المجموعة في تشكيل جماعات
بحثية دائمة (حلقة كانساي
Kansai) وغيرها ، وفي تأسيس
جمعيات دراسية (جمعية الدراسات
الشرقية) وغيرها ، ومراكز علمية

علاقات الشعبين في منظور
استراتيجي مبين . وكان من أول
نتائج هذا الاجتهاد مؤتمر عالمي كبير
في طوكيو سنة ١٩٨٠ حول موضوع
(من هم العرب : طرائق التفكير عند
العرب) ، وكان المؤتمر مناسبة نادرة
لتصميم كثير من المفاهيم ولتقويم
كثير من الانتظار حول العرب
وثقافتهم . وكان من نتائج هذا
الاجتهاد كذلك تأسيس قسم جديد
للدراسات العربية في أكبر جامعة
بولية وأقدمها في العالم وتقع في إقليم
أوزاكا ، أما آخر هذه النتائج
وأوسعها فهو مشروع (الدينية في
الإسلام) ، وهو جدير بوقفه براسها
لأهميته ومغزاه .

كان مدار الأمر لدى مجموعة
الدارسين العرب واليابانيين التي
أشرنا إليها أن العرب واليابانيين
مجموعتان بشريتان ليس بينهما —
تاريخياً — من إلاحن والتراث ما بين
المجموعات البشرية في عالم اليوم ،
بل إن بينهما من المصالح المتبادلة
ما يلهملها للتقاعم والعمل المشترك
والقيام بدور بارز في عالم الغد . من
ههنا نشأت لدى هذه المجموعة فكرة
المحاورة العربية اليابانية التي
تتضمن بالضرورة محاورة بؤذية
إسلامية . وراح هؤلاء الدارسون

والمراكز العلمية غير الحكومية
تفتهم بالتخطيط والتنفيذ .

وربما انصرفت بعض الأذهان إلى
أن المشروع إنما ينهض بدرس عمارة
المدينة الإسلامية وتاريخها فحسب ،
وهذا الفهم صحيح من إحدى
الزوايا . ذلك أن جملة مصالح من
دراسات المشروع قد نهضت بهذا
العبه بصورة عميلة : فتجلت — في
هذه الدراسات — مدارس العمارة
الإسلامية خاصة عمارة المسجد
ومنازله ومحاريبه ومقابر ، وتميزت
هنا المدرسة الفارسية والمدرسة
التركية والمدرسة الهندية والمدرسة
المصرية والمدرسة المغربية الأندلسية
ومدارس بلاد الإسلام في الشرق
الأقصى وإفريقيا . وفي هذا التيسيل
أضاعت هذه الدراسات — التي دارت
حول الجوانب المعمارية والأثرية —
مكونات المدينة الإسلامية ، فأبرزت
مركزية المسجد الجامع والسوق
العامة وقصر الحاكم وبيت القاضي ...
الخ ، كما أنها أضاعت مكونات
الأنشطة العامة خصائص أماكنها
وظائفها مثل التكايا والزوايا
والأضرحة والأسبله ومواقع الموالد
والمحافل ... الخ .

بيد أن كثرة من دراسات المشروع
دارت حول هذه الحقائق المعمارية

لندن الحضارات الأخرى ؟ أم أن هذه
المدينة الإسلامية قد استجابت
للحاجات العربية الإسلامية المبكرة
ثم خضعت في تاريخها بعد ذلك — مع
تواصل الاستجابة لحاجات العقيدة
كعمارة المسجد — لتواكيس التطور
الاجتماعي التاريخي وقوانينه ؟

نهب فريق محدود من الباحثين —
كلهم من العرب والمسلمين — إلى أن
المدينة في الإسلام قد اتخذت طوابع
محددة ، وأنها تنظر على هذه الطوابع
مابقي الإسلام حياً في نفوس أهله ،
إلى يوم الدين . وصاغ هذا الفريق
صورة (مثالية) للمدينة الإسلامية ،
ولما ووجه هؤلاء بأن طوابع هذه
المدينة قد أحييت — في المدن
الإسلامية العصرية — بطوابع
جديدة مستجيبة لحاجات خلقها تطور
العرب والمسلمين في هذا العصر
الحديث ، أنكروا أن تكون هذه المدن
العصرية في العالم الإسلامي الراهن
مدناً إسلامية .

بيد أن الكثرة الغالبية من
الدارسين والعلماء الذين شاركوا في
أعمال المشروع وحلقته ومؤتمراته ،
قد ذهبت غير هذا المذهب ورجت غير
هذا المجرى ، ووضعت نتائج هذه
المدينة الإسلامية — شأنها شأن
تطور المدينة في كافة الحضارات — في

والأثرية وتجاوزتها إلى دلالاتها
الحضارية والتاريخية والاجتماعية ،
فروضت الموروثات الشعبية في
الممارسة اليومية والميوات
الاجتماعية موضعها من مكونات
المدينة الإسلامية ، بل وضعت
تواصل الأبنية الثقافية القديمة
موضعها من هذه المكونات بل لقد
تجاوزت كل ذلك لتتري الأصداء
القوية للنظام الاجتماعي والنظام
السياسي في هذه المكونات . وهامنا
صحيح ، سؤال ، كان مصورياً في
المشروع كله واستهلك قطعة عظيمة
من دراسات المشاركين فيه ، قال
السؤال : إنمة نمط سرمدى للمدينة
الإسلامية ومكوناتها يجعلها مغايرة

سياق التطور الإنساني العام وفي سياق التطور العربي الإسلامي الخاص .

لقد نفت هذه الكثرة — بمنهاج علمي منضبط — فكرة المدينة المثالي ، المفارقة لناموس التطور وقانونه ، وقسرت نشوء المدينة الإسلامية ومرحلتها البسيطة المبكرة وواكبت تطورها ، ونصت على تفاعلها مع

الأنماط الدينية في الحضارات المروية والوسيلة والحديثة ، وعلى تأثيرها وتأثرها . وتختلف قضية تطور المدينة الإسلامية عن قضية تعرض هذه المدينة لخطر النموذج الغربي المستعمر ، ولما وقفت أبحاث هذا الفريق الغالب عند هذه الحقيقة أشارت هذه الأبحاث إلى قضية التحديث بين أصيل ووافد ، ورأى

أصحاب هذه الأبحاث أنها قضية عريضة تشمل اليابانيين والعرب على سواء ، وهي قضية كل نهوض على كل حال .

كان هذا — على الطرف الياباني — شيئاً من جهد في تأسيس الصلات الثقافية بين الشعبين والثقافتين . ماذا — على الطرف العربي — من جهد مواز ؟

طوكيو

عبد المنعم تليمة

قارة من | السحر .. والتناقضات !

ليست الهند بلدا تستطيع ان تفهمه في زيارة خاطفة ، إنها نسيج متشابك من التاريخ والثقافات واللغات والاديان والواقع الاجتماعي المعقد ، يحتاج لمعالجة طويلة ، لكنني خلال الاسبوعين اللذين قضيتهما فيها بين نيودلهي وبومباي واجرا رايت الهند مفتوح العينين والعقل والمسام ، شغولنا بالفتن ان كل ما استطيع معرفته ، مما يشجعني على ان اكتب عنها هذه السطور ..

على امتداد الاسبوعين كنت انتقل من دهشة إلى دهشة ، ومن ذروة إلى ذروة ، محفوقا بالسحر وعميق التراث الذي ذاب في الحاضر وبشكل ملامحه ومذاقه ، مؤتسما بالإنسان الهندي البسيط غاية البساطة ، المركب غاية التركيب ، شاعرا بان التسييح الحضاري للشعب الهندي محميم القرب من النسيج المصري ، ومن ثم

مصاحبا للجناح المصري به ، الذي تضم ثمانية وعشرين عملا فنيا في التصوير والنحت والحرف لتسعة فنانين هم : يسري حسن ، عيد الوهاب مرسى ، عيد العزیز البحري ، أحمد جاد ، محمد جاهين ، عرض الشيمى ، سعيد حدادية ، صلاح المليجى ، وكانت المفاجأة الكبرى التي استقبلتني لدى وصولي هي فوز النحات المصري احمد جاد بالمدالية الذهبية والجائزة الوحيدة في النحت على اجنحة أربعين دولة من القارات السبع بما فيها فنانون جميع الدول العظمى .. وكان الأكثر مدعاة لمفاجأتني ان هذه هي المرة الاولى التي يخرج فيها أحمد

لم أشعر بادننى غربة خلال إقامتى القصيرة ..

للتاسبة هي المهرجان التشكيل العالمى المسمى تريينالى نيودلهي السابع . الذى افتتح يوم ١٢ فبراير الماضى والتريينالى هو معرض دولى يقام كل ثلاث سنوات وتحت — إضافة إلى مشاركتي فيه بعدد من لوحاتي —

تستحق دراسة قائمة بذاتها —
أستعرض بعض الملامح السريعة
لرحلتي في الهند . ولنبدا بالعاصمة
نيودلهي ..

تبدو نيودلهي من النظرة الأولى
مدينة عصرية القرب إلى النمط
القطبي الأوربي ، بعائرها المليئة
بالبازار والكرايش والمقود
المتوازية على شكل يواكي ممتدة ،
تكتظ بالمحلات التجارية المتلاصقة ،
ويطواها المنخفضة محاطة بحدائق
صغيرة متوازية ، وبمساحات
الخضرة الشاسعة في كل مكان ،
ونظام المرور الإنجليزي الصام
المحترم من الجميع ، دون أن تشاهد
رجل مرور أو رجل شرطة إلا فيما
نادر ، ويكاد تظن أنه لا أثر لسمير
الشرقي « الذي جثت تبعث منه
ولا أثر للانفجار السكاني الذي بلغ في
الهند ٨٥٠ مليوناً ، ولا حتى الفقراء
الهنود الذين يضرب بهم المثل ،
وتقتنع بالكلمة التي قرائتها عنها في
المطبوعات السياحية وأنت على متن
الطائرة أنها مدينة صممت لتواجه
القرن الواحد والعشرين ..

لكن النظرة الثانية لها ، بعد أن
تعایشها قليلاً ، وتخطت بالبشر فيها ،
ويعد أن تتحول في أحيائها القديمة
التي يسكنها الفقراء والمسلمون ،

والعبرة ليست فقط بارتفاع هؤلاء
الفنانين إلى العالم الثالث ، بل بتغيير
أعمالهم عن معان إنسانية ورمزية
تتراوح بين مأساة الحرب (الفنان
الكوري) وبين مأساة الشعوب
بالغربة والضياع في أرض الوطن
(الفنان الهندي) مروراً بالسفسرية
من غزو المارد الأمريكي الذي لا يثقل
(الفنان الياباني) والعشاق المحكوم
عليهم بخطيئة الحب (الفنانة
المكسيكية) .

أما الفنان المصري « جاد »
فكانت ثلاثيته التحتية « خطوات
ناعمة » تعبيراً رمزياً عن فكرة
النهضة والتحرر والانطلاق ، التي
تعكسها ثلاث فتيات من البرونز
بأحجام صغيرة لكنها مليئة
بالحيوية ، يرغم أنها قد تذكرنا
بأعمال فنانين أوروبيين ، وبوصفة
خاصة هنري مور .

وبعيداً عن الترنال والفعاليات
التشكيلية الصالحة له — وهي

جساد من مصر يعرض في ملتقى
عالي ، ولم يكن في أي يوم من الأيام
أحد الذين تبرعهم للجان الرسمية أو
الأجهزة الإعلامية في مصر . فباله من
اعتراف عالمي من أوسع الأبواب !
ولابد من الاعتراف بأن هذا

التقدير من جانب لجنة التحكيم
للشبكة من ثلاثة أعضاء : اثنان من
كبار فناني الهند ونافذ ياباني يراس
متحفاً للفن ... قد راعى مكانة مصر
التاريخية والثقافية وزادها في فن
النحت بالذات ، لكن الجانب الأكبر
من هذا الموقف يرتبط بتوجهات
اللجنة في أغلب اختياراتها نحو
الاحتفاء بمضمون العمل الفني ..
كرد فعل لموجات الفن الزاحفة من
الغرب ، خالية من أي معنى أو هم
إنساني ، وكل ههما إثارة الدهشة
بالتفتيات الشكلية التي لم تعد تحمل
أي جديد بعد أن استهلك منذ
عشرات السنين ..

ولم يكن من قبيل الصدفة أن يكون
سنة من بين ثمانية فنانين حازوا
جوائز المهرجان من دول في آسيا
وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ، إلى جانب
فنانة من قبرص ، أي من العالم
الثالث أيضاً ، ولم يحصل على جائزة
من بلدان أوروبا الغربية إلا فنانة
إنجليزية .

تريك وجهها آخر ، محملا بكل تراث الهند من الحضارة والتخلف على السواء ، من عبق التاريخ إلى بؤس الحاضر ، من الاعتدال القومي بالثقافة التقليدية ، إلى الوقوع في أسر مزيجها الخائض المكون من التسليم القدرى والمغامير الأسطورية والغيبية ، حتى يقلب الوضع أحيانا إلى نقضه فيصبح استسلاما لمد الثقافة الغربية

ل دلهي (الجديدة / القديمة)
 يدهشك مرة مستوى رفيع من العلم والوعي بمطالبات العصر ، ويصدمك مرة آخر حضيض الجهل وغيروية التخلف .. إنها باختصار نموذج فريد لبلدان العالم الثالث ، لكن ينبغي القول بأنها من بين هذه البلدان تلك كل مقومات النهوض والتقدم — وعلى رأسها الممارسة الديمقراطية — بأرقى مستوياتها وشعور اللزج بالحرية والأمان ، والتصالح مع الحياة : حتى لو كان نصيبه منها دون الحد الكافي ، ثم علاقة صحيحة عميقة بينه وبين المكونات التراثية لأمنه : التاريخ والدين والفن ... فلا تتجنب الأمة فقط الوقوع في أسر انماطها أو انقساماتها الفئوية والدينية والعنصرية ، بل تستثمر ثقافتها بصورة رائعة بما يحفظ لها هويتها

واستقلالها على كافة المستويات ، وبما يحقق لها المعنى الحقيقي للكلمة « الأمة » .

لقد أدهشني في البداية ألا أجد وزارة للثقافة في الهند ، ترى كل ذلك النشاط الإبداعي والثقافي والأدبي وتوجهه للارتفاع بوعي أبنائها ، لكني اكتشفت بعد قليل أن الإدارة الثقافية تمارس من خلال مؤسسات حرة ، تستقل كل منها بسياستها وميزانياتها وبرامجها ... مثل أكاديمية ، لاليت كالا ، التي أقامت هذا الترينالي بما تكلفه من مبالغ طائلة ، وهي ليست جامعة أو شيئا من هذا القبيل . بل منظمة شبه حكومية تضم حفدا من المثقفين والفنانين ، تصدر الكتب والمجلات وتنظم المهرجانات والمؤتمرات ، وتقيم المعارض والندوات وتستضيف من تشاء من قلم الفكر والإبداع من أنحاء العالم ومن أبناء الهند أيضا .. ومن هذه المؤسسات المستقلة أيضا : « المتحف الوطني » الذي يملك من

الإمكانات والنفوذ ما يجعله قادرا على استضافة مقتنيات متحف لجنبي بدخله أو معرض لفنان عالمي إلى جانب برنامجه منظم لتضريح أصوات من محبي التدقيق يحصلون في نهايتها على شهادات بمستوى التحصيل الثقافي الذي بلغوه في الفن ، هذا إضافة إلى قدرة هذا المتحف على اقتناء مجموعات متجددة من أعمال الفن ، لا الهندي فحسب ، بل الاجنبي أيضا ، كما حدث بالنسبة لي — وزميل الفنان أحمد جاد ، دون انتظار لعقد لجان أو موافقة وزير « أو سماح بند » :

ولقد تبين لي أن الدعم الأساسي لهذه المؤسسات يأتي من وزارة لا علاقة لها ظاهريا بالفن والثقافة ، وهي وزارة تنمية الطاقات البشرية ، وفي حل افتتاح الترينالي الذي خطب فيه رئيس جمهورية الهند السيد « فنكاتارامان » خطبة بليغة تشع بالثقافة والوعي بدور الفن ، التي وزير الواصلات (١) خطبة لاتل عنها بلاغة ، وأنهاها بتقديم طابع بريده بمناسبة الترينالي طبع منه عدة ملايين نسخة ، وأعلن أن حصيلة بيعها مخصصة لدعم الأكاديمية .. ومثله فعل وزير الدولة لتنمية الطاقات البشرية الذي استعرض المساعدات

التي تقدمها وزارته لخدمة الثقافة دون وصاية أو تدخل . أما وزارة الدولة للشئون الخارجية فتتبعها إدراة خاصة للعلاقات الثقافية الخارجية L.C.C.R هي التي تولت مهمة التنسيق مع الدول الأجنبية لاقامة هذا المهرجان ، وترأسه سيدة شابة مثقفة مشغولة بالحياة (السيدة سيكرى) تصورت وأنا اجلس في مكتبها أنني أناقش زميلة من الإديبات في أتيليه القاهرة في موعم المتحف في العالم الثالث وأبتهج لحساسها الشبابى لسد جسور التواصل مع المثقفين المصريين ، ولم يخطر لي قط أنني أتحدث مع مسئولة بوزارة الخارجية !

إن الهند التي لا تعرف السهر بعد الثامنة مساء ، وتتوقف الإرسال التليفزيونى بها في العاشرة ، تعبر بذلك في الحقيقة عن أمر واقعي ، وهو أن الناس قد بدؤوا بالنهار الطويل جل طاقهم ، أما الليل فمن حق البيت والأولاد (حيث يستمر يوم العمل العادى إلى الساعة السادسة) .. إنها بلد لا يملك ترف السهر في الملاهي دور العرض والتسكع أمام الفاترينات الساحرة حتى ساعة متأخرة من الليل ، إنها تترك أن خلاصها الوحيد هو العمل ، ومن ثم فانت في الهند

تلتقي بصنفين من الناس : شخص منهمك في العمل ، ومتسول يلاحقه بالحاح مستعرضا عامته وعريه تلك هي مفارقة الهند المربعة !

لكن أروع ما أدهشني في يومى الإجازة الأسبوعية لجميع العاملين أن زوار الأماكن الأثرية والمتاحف من الهنود (وهو عدد هائل) يشكلون ثمانين بالمائة على الأقل ، وقد تصورت في البداية أنها زيارات دينية من المسلمين للآثار الإسلامية ، لكنى تبينت أن النسبة الغالبة من الزائرين لهذه الآثار ليسوا مسلمين ، كما وجدت نفس النسبة من الهند في المتاحف الفنية والحضارية ، بل حتى في متحف الأحياء الطبيعية .

وكانت الصورة أكثر وضوحا في افتتاح الترينالى والأيام التالية ، فقد أرنصم المراتق المسد لإلقاء الكلمات ، ولم تعد هناك مقاعد لعدد ضخم يتزايد باستمرار ورغم قلة الدورات الرسمية ، وتعرفت في بعض الراققين على وجوه عدد من الفنانين والمصحفين الذين رأيتهم في الصباح . وإذا بهؤلاء جميعا — وبينهم سيدات — يجلسون بنظام على الأرض أمام مقاعد المدعوين في صفوف عديدة دون توجيه من أحد ،

وراحوا يتابعون في هدوء ويتأضع كل كلمة تقال ، وبعد مراسم الافتتاح وقفوا في صف طويل أمام منفذ بيع كالكولج المعرض يشتررون النسخة بما يساوى أربعة جنيهات ، وكانت النتيجة أن الكمية المطبوعة (وهى ه آلاف نسخة) نفذت في أقل من اسبوع !

هكذا تحول الاهتمام بالفرن والثقافة في الهند الى احتياج للمواطن ، ألمس لدى المثقف كما ألمس لدى بائع المشغولات اليدوية بشارع جان بات، الذى راح يناقشني في القيم الفنية بها ، والمسه لدى تاجر المنسوجات « شوكت » القادم من كشمير ، الذى شرح لي الفرق بين الطراز المغولي والطراز الفارسي .

يحدث هذا كله في بلد تصل نسبة الأمية به إلى ستين في المائة ! إنها قارة من العجائب والسحر والمتناقضات ، لا يستطيع البؤس القبيح أن يطمس وجهها إلاخاذا !

نيدلمى
عن الدين نجيب

سيد درويش في مدينة حمص

الفناني في قالب القصيدة والمضمون ، وتأثر القصبي بأسلوب الشيخ سيد درويش ، لذلك الفنان الفذ الذي لا تزال أحيائه حية ، بل ومتطورة حتى الآن .

أما محاضرة الدكتور سعد الله أغا فكانت عن « مدرسة الشام والنهضة الموسيقية » وتحدث في بدايتها عن الدور الذي قام به عبده الحمولي في إزالة الجفوة الحلبية من الغناء المصري ، ثم عاد للحديث عن سيد درويش وتأثيره بالفنان السوري شاكر الحلبي ، وأفاض في الحديث عن مدرسته سيد درويش في التلحين : تلحين المسرحيات الغنائية ، وتلحين الأدوار والموشحات .

العربي ، من أن العاصمة (دمشق) أخذ تستهوي بأصواتها الكثير من الفنانين .

وفمن فعاليات هذا الأسبوع التي عدة محاضرات ، سنعرض لبعضها فقد ألقى الأستاذ محمود اسماعيل المحاضرة الأولى وكانت بعنوان « محمد القصبي ودوره في النهضة الموسيقية الحديثة » فقال بعد أن تحدث عن النهضة الموسيقية للقصبي ، إنه يعتبر من أهم الموسيقيين والملحنين في الوطن العربي ، وتأتي أهميته من إنجازاته الإبداعية ولقائاته بأن يبقى عازفاً على العود بفرقة أم كلثوم . كما تحدث الأستاذ محمود اسماعيل عن الشعر

في قاعة سامي الدروبي أقامت نقابة الفنانين بمدينة حمص أسبوعها الثقافي الثالث بالتعاون مع المركز الثقافي العربي ، تحت عنوان « النهضة العربية الحديثة للموسيقى : مدرسة سيد درويش » وقد تعددت الأنشطة الفنية وتبعت طوال الأسبوع ، وشاركت فيها الفرق الموسيقية الثماني في المدينة التي تحاول بجهود أعضائها تطوير الغناء العربي الكلاسيكي ، أو موسيقى عصر النهضة العربية .. وكان عدد جمهور الحاضرين كبيراً ، والأصوات المتميزة كثيرة ، رغم شكوى الأستاذ سعيد السراج ، رئيس فرقة الدوحة للموسيقى والغناء

وكانت محاضرة محمود فاخوري عن « عبد الوهاب بدوره في النهضة الحديثة » ولكنه بدأها بالحديث عن سيد درويش أيضاً ، فقال إن عبد الوهاب التزم في البداية الإطار الذي حددته سيد درويش وتابع خطواته ، ثم طور الموسيقى العربية ، إيماناً منه بالعلم ودوره في هذا المجال ، وبلمح هذا التطور تظهر واضحة في الحان عبد الوهاب ، حيث لم يعد يلتزم المقام الواحد ، وطور العزف الآلى ، وخص الغناء العربي من التعقيدات الصوتية ، وقُص من الارتجال ، واستعمل الهارموني على نطلق واسع ، وأصبح للكورس عنده وظيفة تعبيرية . ونجح عبد الوهاب كذلك في مزج الموسيقى الشرقية بالفريجية وقرَّبها للذوق العربي ، وعبد الوهاب كما قال الأستاذ فاخوري هو الذى ابتدع الموسيقى الصامتة في الوطن العربي ، وقال إن عبد الوهاب ، وإن لم يلحن الموسيقى ، فإنه حافظ في تطويره للفن على المقامات العربية . وعلى التساود والنطق السليم ، والاستفادة من علوم الغرب .

وانتهى المحاضر إلى القول إن نهج عبد الوهاب حافظ على الشخصية العربية وساهم في تطوير موسيقانا ، وإن الحانته تقاطعت مع الأحداث

العربية الكبرى ، وطالب المحاضر وسائل الإعلام بضرورة إشاعة هذه الأعمال الفنية الجادة ، في مواجهة ما يذاع من أغان وموسيقى هابطة هذه الأيام .

وكانت المحاضرة الأخيرة للأستاذ جبرائيل سمعانة عن رياض السنبلطى ، فقال إن العزلة التي فرضها السنبلطى على نفسه أبعدته عن الأضواء ، فلم يكن يهتم بالدعاية أو الشهرة . وأنه لم يأخذ فرصته الحقيقية إلا بعد أن لحن لمسيدة الغناء العربي أم كلثوم .

ومع أن السنبلطى لم يهتم بالموسيقى الغربية الراقصة ، ولم يعلم لهانته بها ، فقد كان شديد الشغف بالموسيقى الكلاسيكية ، لا يقلدها أو يأخذ منها ، وإنما لكي يهذى أفكاره ويثرى خياله . وقد ظل

حارساً أميناً للموسيقى العربية الأصيلة مؤمناً بأنّها يمكن أن تتطور من داخلها إذا حافظنا على جوهرها . ولا شك أن المنزلة الرفيعة التي وصل إليها رياض السنبلطى جاءت من التزامه بهذا المبدأ وحرصه عليه وقدركه من خلال الموسيقى العربية الخالصة أن يصل إلى قلوب الناس في الوطن العربي .

الفنون التشكيلية .. وصلات العرض الخاصة

تنتشر اليوم في كل المدن الكبرى صالات العرض الشامسة بالفن التشكيل ، ولأنها خاصة ، أو أغلبها ، فقد حدثت كل صالة قوانين تعاملها مع الفنان الذى يعرض فيها ؛ فبعضها يتقاضى نسبة مئوية تصل إلى خمس وأربعين بالمائة من الأعمال المباعة ، وبعضها يكتفى بعشرين في المائة .. ورغم التفاوت الواضح بين الصنيتين ، فليس هناك مشكلة إذا تم بيع بعض اللوحات . أما إذا لم يتنجح الفنان في بيع بعض لوحاته ، فإن صاحب الصالة يحصل على عمل فنى أو أكثر .. (هل هو الذى يختاره) ؟ أو يأخذ إيجاراً يومياً للصالة يبلغ أحياناً ألف ليرة .

وزارة الثقافة هي التي تمنح التراخيص لهذه الصالات الخاصة وتشرف عليها ، أما نقابة الفنان الجميلة - وهي الإطار التنظيمي للفنانين التشكيليين - فليست لها علاقة بهذه الصالات لا من قريب ولا من بعيد ، وهي كذلك لا تحصل على نسبتها المقررة من بيع الاعمال الفنية في هذه الصالات ، ولا تبدي أى رأى في الاعمال المعروضة ، وهل يجوز عرضها ام لا ؟

إن قيام صالات العرض الخاصة والعامة وكثرتها ، يعد بلا شك مكسباً كبيراً للحركة الفنية وللفن التشكيلي نفسه ، إذ أنها تساهم في دفع مسيرة هذا الفن ، وتعمل لكثير من الفنانين فرصة عرض اعمالهم ، وبذلك يشهد التنافس وازدياد عملية التسويق ،

وتوفير الإمكانيات المادية للفنان ، وهو في أمس الحاجة إليها ، خاصة وإن الدعم الذي تقدمه له وزارة الثقافة باقتناء عمل أو أكثر ، دعم محدود .

لكن عملية الاقتناء هذه لا تكفي إلا لتغطية نفقات قليلة من تكاليف العمل الفني ومواده الأولية ، فما بالنا بأمور معيشة الفنان وتكاليفها ؟

تبقى صالات العرض الخاصة الكثيرة دون قانون ينظم علاقة الفنان بها ، ويحفظ حق الفنان وصاحب الصالة معاً ؟ والسؤال الاهم : ألا تنوى نقابة الفنانين القيام بدورها ، خدمة للفن ومستقبل الحركة الفنية ؟

وقد كانت نقابة الفنانين تقوم من قبل بتسويق عمل الفنان عن طريق المعارض الدورية الكثيرة التي كانت

تشهدهما صالتيها في دمشق ، وكانت النقابة تطلب من وزارات الدولة ومؤسساتها المختلفة اقتناء اعمال الفنانين وتوزيعها على أروقتها ومكاتبها ، غير أن هذا الدور انتهى كما قلنا ، بل إن النقابة نفسها غير قادرة على ترميم صالة عرضها ومقرها .

والسؤال الآن هو هل يجوز أن تبقى حالات العرض الخاصة الكثيرة دون قانون ينظم علاقة الفنان بها ويحفظ حقه وحق صاحب الصالة معاً ؟ أم أن ذلك يجب أن يتغير إلى أن تقوم نقابة الفنانين بدورها الأساس خدمة للفن والفنان ومستقبل الحركة الفنية .

فى العدد القادم

قصائد وقصص ومقالات

يحيى حقى	ثروت عكاشة	فؤاد زكريا
محمود أمين العالم	جابر عصفور	بدر الديب
الفريد فرج	فاروق عبد القادر	حسن حنفى
سمير سرحان	طارق على حسن	سمير فريد
وليد منير	محمد المخزنجى	نعيم عطية
نصر أبو زيد	جار النبى الحلو	ادوار الخراط
احمد الشيخ	ادونيس	احمد مرسى

مع

مجموعة رسوم خاصة لهذا العدد

بريشة الفنان

فاروق حسنى

الحياة

موسم الصيف

فنون الصيف

صحة الصيف

صيف الفرح

صيف الحداثة

مكتبة

إتقان | رسوم

الرسائل | نصيحة

حوار الكاتب .. مع الكتابة

.. وسأكتبك





مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر

رئيس مجلس الإدارة

رئيس التحرير

أ. د. سمير سرحان

أحمد عبد المعطي حجازي



الإسعار خارج جمهورية مصر العربية

الكويت ٦٠٠ فلس — الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً — البحرين ٧٥٠ فلساً — سوريا ١٤ ليرة — لبنان ١٠٠٠ ليرة — الأردن ٧٥٠ من الدينار — السعودية ١٤ ريالاً — السودان ٢٢٥ قرناً — تونس ١٥٠٠ مليم — الجزائر ١٤ ديناراً — المغرب ٢٥ درهماً — اليمن ١٥ ريالاً — ليبيا ٨٠ من الدينار . الإمارات ٧ دراهم — سلطنة عمان ٧٥٠ بيرة — غزة ٧٥ سنتاً — لندن ١٥٠ بنساً نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريديّة حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للولايات المتحدة ، ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

الحسابات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحفيظ شرية — الدور الخامس — ص : ب ٦٦٦ — تلخيف : ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٢ .

٥٠ قرشاً

● المدة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تطالبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

٣٧	حالة النقد الآن.....سميح سرحان واحد من شعراء
٤٩	الصيغيات.....جابر عصفور
٧٢	حوار الكتب مع الكتابة...الفريد فرج
٧٦	وما شكسبير ؟.....فاروق عبد القادر
٨٩	الزمن العربي...قراءة.....عابد خزندار دعوة لقراءة
١٠٦	« رامة والذين ».....بدر الديب
١٢١	مفهوم النص (٢) : التأويل.....نصر أبو زيد

• الرسائل

١٣٤	عصر ما بعد الثقافة.....راكل غال أوروبا تفكر للقرن الحادي
١٣٧	والعصرين.....صبري حلقه
١٥١	جاسبر جوفز.....أحمد مرسى
١٥٧	أوروبا عبر قبرص واليونان أحمد عثمان الفتح متحف يولجافوف ..
١٦١	أخيرا.....م. ١
١٦٥	• بريد إبداع

اختلاف الرأي.....أحمد عبد المعلى حجازي
--

• الشعر

١٠	الرياح.....محمد الفيتوري
٦٩	كارمن الشيبيلة.....أبوهمام
٩٧	النهلات.....وليد منير
١٣١	الجلّة الخضراء.....ياسر الزيات

• القصة

٢٧	مصيصة لجسد.....محمد المخزنجي
٤٤	رائحة الليل.....محمد الورداني
٨٦	وجدت مصحبا جديدا.....نعيم عطية
١٠٢	العروس.....خيرى شلى

• الفن التشكيلي

إيقاعات : فاروق حسنى
١. ع. حجازي

• المقالات والدراسات

٧	ملاحظات.....يحيى حلى
١٥	لويس عوض ناقدًا للشعر.....محمود أمين العالم
٢٣	غيب الوعى أم غيب الحياة ؟.....فؤاد زكريا

اختلاف الرأى ..

من الطبيعى أن يختلف بعض القراء مع بعض الآراء التى تنشر فى هذه المجلة ، ومن الطبيعى أيضا أن يختلف كتاب المجلة وشعراؤها بعضهم عن بعض ، وبعضهم مع بعض ، ولهذا لم انزعج حين رأيت قراء يكتبون لى معبرين عن رأيهم فى بعض المقالات ، بل سررتى هذا ، كما سررتى أن يقرأ بعض الكتاب مقالات لزملائهم فيرون أنهم مختلفون . هل تكون مفاجأة للقراء والكتاب معا إذا قلت إننى أختلف أيضا مع بعض الآراء التى انشرها ؟ لا أظن ، لأن هذه المجلة لا تعبر عن تيار فكرى واحد ، بل هى منبر لكل التيارات الحية فى ثقافتنا المعاصرة ، ولهذا دعونا للكتلة فيها كتابا ينتمون لاختلاف الاتجاهات ، وأعلنا أن كل كلمة تنشر فى المجلة تعبر عن رأى صاحبها وحده .

لقد أثارَت مقالة الدكتور فؤاد زكريا « مرثية للتنوير » مناقشات واسعة دارت حول نقاط ثلاث ، أولاها : ماذا يكون موقفنا حين يدخل الطاغية العربي حربا مع قوى أجنبية لها أطماعها الخاصة في بلادنا ، هل نقف مع الطفيان أم نقف مع الأطماع الأجنبية ؟ والثانية ما يتوقعه الدكتور فؤاد من آثار سلبية ستلحق الكيان الاسرائيلي نتيجة لاتفاق المبعكرين الشرقي والغربي ، والأخيرة ما يراه من أن تصفيق بعض طلاب الجامعة المصريين للطاغية العراقي دليل على فشل حركة التنوير .

وأنا لست متأكدا من أن الدكتور فؤاد زكريا يقصد المعاني التي فهمها بعض القراء من مقالته ، وفي اعتقادي أنه ينبهنا إلى مسألتين : أن الطفيان دمار ، وكونه عربيا لا يشفع له . وأن العالم يتغير ، فعلياً أن نراجع مواقفنا من القوى المؤثرة فيه ، وأن نستثمر التاورات الدولية الجديدة لخدمة قضايانا العادلة .

لكنى لا أغلق بهذا باب المناقشة ، فالطفيان الذى يمثله نظام عشائري لا يختلف عن الطفيان الذى يمثله حزب فاشي ، والذين اعترضوا على تدمير العراق لم يكونوا كلهم مع صدام حسين .

ومع هذا فهناك مبدأ عام نتفق فيه جميعا ، وهو مبدأ الإبداع الذى نتمثله ربيعاً وروحياً وعقلياً شاملاً يخرج الثقافة العربية من جمودها وتهافتها وعزالتها ، ويشجعها على اقتحام الأفاق الواسعة المجهولة ، ويبلور خصوصيتها القومية ، ويؤاخي بينها وبين ثقافات الدنيا من خلال العمل الدائب والتجربة الكاشفة والحوار الخلاقي .

لكن اتفاقنا حول هذا المبدأ لا يمنعنا من أن نشختلف . بل إن هذا الاتفاق هو الذى يحتم سلوك الطرق المتعددة .

هذه المقدمة دراسة علمية أم أنها بيان شعري
يبرر النبرة الخطابية التي سيطرت عليه ؟ إن
بيانات المستقبلين والسوريالين مليئة بالشعارات
التي يطالبون فيها بتدمير اللغة ، واشعال الحرائق
في العالم القديم ، واخراج الالسنة للتقاليد
البالية ، فهل نعتبر هؤلاء جهلاء ؟

والاستاذ سامى يقول إن الدكتور لويس اعتمد
في دراسته عن المعرى على كتابات طه حسين ،
وهذا صحيح ، لكن يؤكد أنه لم يقرأ غيرها ، وهذا
يحتاج إلى اثبات .

والأمر كذلك حول ما ذهب إليه الدكتور لويس
في دراسته عن الملاحم العربية وأصولها المصرية
واليونانية ، وفي كتابه « مقدمة في فقه اللغة
العربية » الذى أرجع فيه اللغة العربية إلى أصول
هندو-أوربية . إن أحدا لا يستطيع أن يزعم أن
النتائج التى انتهت إليها الدكتور لويس عوض في
هذه الدراسات صحيحة كلها ، لكن مناقشته
شئ ، واتهامه بالجهل شئ آخر .

إننا نرحب بكل كلمة أخرى تقال في هذا
الموضوع أو سواه ، ولا نلتزم في النشر
إلا بشرطين : روح الاسرة ، والمستوى . وكل
شئ بعدهما مباح .

مقالة أخرى أثارت بعض التعليقات ، وهى
مقالة الاستاذ سامى خشبة « لويس عوض
ومسألة الجهل بالثقافة العربية » .

لقد صدم هذا العنوان كثيرا من القراء ، ولهم
الحق ، فالدكتور لويس عوض قيمة كبرى في
حياتنا الثقافية ، وهذا ما اعترف به صاحب
المقالة الذى أراد مع هذا أن يقول إن قيمة الرجل
لا تمنع من نقده ، بل إن الحاجة إلى النقد تزداد
كلما كان المنقود أعظم خطرا وأشد تأثيرا .

غير أن هناك من يرى أن ملحوظات الاستاذ
سامى خشبة لا تبرر عنوانه العنيف ، فهى تدور
كلها حول مسائل تحتمل أكثر من رأى ، ولاتبرر
لأحد أن يتهم الآخر بالجهل لأنه يخالفه .

مثلا ، الاستاذ سامى خشبة يستنتج من
مقدمة الدكتور لويس عوض لديوانه « بلوتولاند »
أنه لا يعرف العروض العربى ، ولا عمود الشعر
القديم . لكننا نستطيع هنا أن نتساءل : هل كانت

معانيات

عن الأزهر

« الفقهنة » في المجتمع المصري ، وتحول الفقيه إلى سفيرة ، وزادت وسائل التسلية عندنا استهزاء به . إننى ألتصّر على مجموعة كبيرة من الشباب الذى تعلم في الأزهر بجهد كبير ، وهم من التمتع بأنواع الفنون كارتباد الحفلات للموسيقية مثلا ، وانفصل عن الحركة الفنية في مصر .

وأنا من المعتزين جداً بالأزهر ، وفي كل جامعة اجنبية أذهب إليها لابد أن أتحدث عن الأزهر وأقول لهم : ماذا تظنون ؟ كان عندنا منذ ألف عام جامعة لها باب إذا دقت عليه يدعيسال الطارق سؤالا واحداً : هل تحفظ شيئاً من القرآن ؟ فإذا قال نعم فتح له الباب وقيل ادخل .. ستجد المسكن والطعام وإمامك صحن الجامع . أنت الذى تختار مدرستك ، لا يفرض عليك كما هو الحال عندهم ، بل أكثر من ذلك : أنت الذى تختار موعد امتحانك ، لأننى يوم الامتحان قد أكون مريضاً . كان من حق الطالب في الأزهر

حدثك - ونحن نلغز معا - أن محمد علي ادخل بمساعدة الفرنسيين بعض الفنون الحديثة إلى مصر . وكان من المأمول أن تدخل هذه الفنون الأزهر ، ولكن محمد علي - وهذا يوم من أهلك أيام مصر - هوئى ببلطته على الشجرة فقسّمها قسمين : قسم إقليمية وقسم معممين ، وبقي ذلك إلى الآن ، وإن كان قد خف بعض الشيء ، وسبب ذلك علاقة محمد علي بالأزهر ، ويقال إن الأزهر رفض إدخال هذه الفنون وأدار ظهره لمحمد علي . وهذه مسألة تحتاج إلى بحث : لأننا من تاريخ الجبرتي وأبيه الشيخ حسن نعلم أن الأزهر كان قد بدأ يتقبل بعض العلوم كالهندسة والفلك .

ولكن محمد علي لم يرد الصبر أو الانتظار أوحى إغراء الأزهر أو شراءه . كما كان يفعل ، بل صرف نظره عنه وبدأ ينشئ المدارس الحديثة المطريشة . ومن الآثار التى تحز في نفسي أنه نشأ منذ ذلك الحين تعبير

أنا أجد اليوم الذي فصل فيه محمد علي بين الأزهر والتعليم الآخر يوماً حزيناً بالنسبة لي ، وأقول للشباب يجب أن تشعروا بهذا الحزن وتفهماً معنى الفقهنة قبل أن تصخروا .

عن الشاعر :

نور آخو من الشرشرة والفقر . مساورتني في شيخوختي بعض الأفكار لم أنتبه لها من قبل - وكلامي هنا عن الشعر - فإني رأيت كأنما لأول مرة أن الشعر حمل مجدول من خيطين ؛ واحد أسميه عبقورية اللغة العربية ، وآخر أسميه عبقورية لغة الشاعر . والاصل أن عبقورية الشاعر تنطد من خلال عبقورية اللغة ، ولكن هذا الانفاد فيه ثنائية ، فهما خيطان مجدولان لا ينفصلان . وفي مجال النقد التجريبي كان بيني وبين أخى موسى تبادل لقصاصات ليست معروفة جيداً من الشعر الجاهلي ، وكان يحذف الروى ويقول لي أربنا معرفته . فأجد أنني لو نجحت بمقدار خمسين أو ستين بالمائة في معرفة الروى أكون قد عرفت أن الذي تغلب على هذا الشاعر هو خيط عبقورية اللغة ، أما إذا وصلت فقط إلى ١٠ أو ٢٠ بالمائة فإني

أدرك أن هذه هي عبقورية الشاعر ، وأنا أتمنى أن يخوض نقد الشعر في هذه المسائل ، ويرى كيف تنشق اللغة وسليقة الشاعر .

أن يظل طالبا حتى تثبت له لحية طويلة بيضاء ، ثم يتقدم للامتحان ، كانت للأزهر حرية ، فلم يكن البوايس يستطيع دخوله ، حتى قال الجبرتي إن مزيلى النعقد كانوا يقيمون بالأزهر ، وكانت علاقة التلميذ باستاذة علاقة حميمة ، كان التلميذ يذهب إلى بيت الأستاذ في أى وقت ويعامل كأنه ابنه ، وكانت للعلاء حرمة .

وأريد أن أعرف أخيراً هل كان من حق اللواتي أن يعزل شيخ الأزهر ؟ لم اهدأ إلى جواب ، ولكني قرأت أن بعض الولاة كان يكتبون بأن يشيع برهجه عن شيخ الأزهر ييم للتشريفية ، فيقدم شيخ الأزهر استقالته .

خلاصة القول أن الأزهر كان مشروعاً قومياً احتضنه الشعب وحنا عليه وأوقف له الأوقاف ، وكان هناك اتصال وثيق بين المؤسسة التعليمية في الأزهر والمجتمع المصرى ، وانظر إلى المدارس الحديثة الآن ، لها نظام لا نستطيع أن نقول إن الشعب المصرى يحتضنه . وانظر إلى سلطة الأزهر ، كان يدرس المذاهب الأربعة ، وهذا من أعجب عجائب الإسلام ؛ حيث ترك للقضى حرية التصرف ، فله أن يحكم بأحد المذاهب ، لا يفرض عليه مذهب بعينه ، إلى أن جاء الاتراك ورأوا أن أباحنية يجهز أن يكون الامام غير عربى ، فاختصروا المذهب الحنفى بمعنايتهم ، وتبتمهم في ذلك الحكومة المصري بعد ذلك ؛ فلم تكن تختار قضاة لإحكام إلا من أصحاب المذهب الحنفى . ومع ذلك فهذا الإغراء للمذهب الحنفى لم يمنع أن يكون هناك الحنابلة والشافعية والمالكية .

الرائية لعمرو بن أبي ربيعة : فالشاعر يتحدث عن الرحلة والخيمة واللقاء بالصبيبة ، وكيف ألفت من المراقبة وخرج من عند حبيته وكان يمكن أن تنتهي القصيدة هنا .. ولكن في الأبيات الأربعة الأخيرة قال إنه رجع إلى راحلته وسقاها الماء في خفه ، حيث دلّاه إلى البئر .. وكأنه يقول لنا إن كل ما مر قبل هذه الأبيات كان شيئاً عابراً ، أما التجربة الحقيقية فهي هذه ، الصحراء والماء وهذه الرحلة .

أظن أنه في وقت من الأوقات نقلوا عن الغرب أن أحد الأساتذة كان يعطي لتلاميذه قصائد حذف منها اسم الشاعر ، وسألهم رأيهم في الشعر ، فكانت آراؤهم تختلف اختلافاً كبيراً ؛ حيث يعجبون بشاعر مغمور ، ويستشفون بآخر مشهور ، وأبينا نجد في جامعتنا هذا النوع من النقد الذي خضته مع أخى موسى ، وخاضه الأستاذ الأجنبي مع تلاميذه .

وهناك أفكار أخرى ساورتني في الشيخوخة لحدك عنها في العدد القادم .

إنني أرى هنا أيضاً أن نقد الشعر لا بد أن يعلم القدرة على التدقيق ، وأظن أن الشعر القديم لم يأخذ حظه من الدرس لتعميق هذا التدقيق ، وأضرب مثلاً بالقصيدة

الرياح

رُبَمَا لَمْ تَزَلْ تَلْكُمُ الْأَرْضُ
تَسْكُنُ مَوْرَثَهَا الْفَلَكِيَّةُ
لَكِنْ شَيْئاً عَلَى سَطْحِهَا قَدْ تَكَسَّرَ
رُبَمَا ظَلَّ بُسْتَانٌ صَيْفَكَ أَبْيَضَ فِي الصَّنِيفِ
لَكِنْ بَرَقَ الْعَوَاصِفُ خَلْفَ سَيْلِجِكَ أَحْمَرَ
رُبَمَا كَانَ طَلْقُكَ تَاراً مَجْهُوسِيَّةُ
فِي شَتَاءِ النُّعَاسِ الَّذِي لَا يُفَسِّرُ
رُبَمَا كُنْتَ أَصَمّاً مِمَّا رَأَتْ فِيكَ
تِلْكَ النُّبُوءَاتُ أَوْ كُنْتَ أَكْبَرَ
غَيْرَ أَنَّكَ تَجْهَلُ أَنَّكَ شَاهِدٌ عَصْرَ عَتِيقِ

وَأَنْ نِّيَّارِكَ مِنْ بَشَرٍ تَسْحَدِّي السَّمَاءَ
وَأَنْ مَذَارَ النُّجُومِ تَقَرِّي !!
هَذَا قَدْ انْطَلَقَتْ شُرُفَاتُ السِّنِينَ ..
الْمُشْعَةُ بِالسَّحَرِ وَاللُّؤْلُؤُ الْأَزَلِيِّ
وَأَسْدَلُ قَصْرِ الْمَلَائِكَةِ الْمُنْشِدِينَ سَنَائِدَهُ
وَكَيْفَ يَدَا ضَحْمَةٍ ، نَسَجَتْ أَفْقاً مِنْ شُرَايِينِهَا

فِي الْفَضَاءِ السُّدِيِّ
هَذَا قَدْ نَدَاخَلَتْ اللَّفَّةُ الْمُسْتَحْيَةُ
فِي جَدَلِ الشَّمْسِ وَالظُّلُمَاتِ
كَيْفَ أَصَابِعٍ مِنْ دَهَبٍ ، تَتَلَمَّسُ عِبْرَ ثَقُوبِ الْخُضَارِيسِ

إِبْقَاءَهَا
تَلَكُّمُ الْكَائِنَاتِ الَّتِي تَتَضَوُّعُ فِي صَمَتِهَا
لَمْ تُقَادِرْ يَكَارِثَهَا فِي الصَّبَاحِ
وَلَمْ يَهَيِّطِ التَّلُجُّ نَهْدَ !!

فَأَيُّ مُعْجَزَةٍ فِي يَدَيْكَ
وَأَيُّ غَاصِفَةٍ فِي مَذَارِكِ

إِنِّي رَأَيْتُ سَقُوطَ إِلَهِ الَّذِي
كَانَ فِي بُيُوحَارِسْتِ
كَمَا لَوْ هَوَى بُرْجُ إِيْفَلْ فِي ذَاتِ يَوْمٍ
كَمَا لَوْ طَفَى نَهْرُ السَّيْنِ ، فَوْقَ حَوَائِطِ بَارِيسَ
كَانَ حَرِيقُ إِلَهِ الَّذِي مَاتَ فِي بُيُوحَارِسْتِ عَظِيمًا
وَكَانَ الرَّمَادُ عَظِيمًا

وَسَالَ دَمٌ بَارِدٌ فِي التُّرَابِ
وَأَوْصَدَ بَابٌ
وَوُورِبَ بَابٌ !

وَلَكِنْ ثَمَّةٌ فِي بُيُوحَارِسْتِ بِلَادِي أَنَا
لَا تَزُولُ الطَّوَاغِيتُ !
أَلْهَةٌ تَشْرِكُ اللَّهَ فِي خَلْقِهِ
فَهِيَ لَيْسَتْ تَشْبِهُهُ وَلَيْسَتْ تَمُوتُ

وَقَائِمَةٌ هِيَ بِاسْمِ الْقَضِيَّةِ
وَأَنْظَمَةُ الْخُطْبِ الْمُنْتَرِيَةِ

وَحَامِلُهُ هِيَ شَمْسُ الرِّسَالَةِ
وَحَاتِمُ سِرِّ جَلَالِ الْجَلَالَةِ
وَقَادِرَةُ هِيَ ، تَمَسِّخُ رُوحَ الْجَمَالِ
وَلَا تَعْرِفُ الْحَقُّ
أَوْ تَعْرِفُ الْعَدْلُ
أَوْ تَعْرِفُ الْإِسْتِقَالَةَ !!

وَفِي بُيُوتِهَا سِتُّ بِلَادٍ
أُزْمِنَةُ تَكْنُزُ الْفَقْرَ خَلْفَ خَزَائِنِهَا
وَسُكُونُ جَرِيحٍ
وَأَشْبَاهُ مَوْتَى مِنَ الْجُوعِ

تَخْضَعُ سِيقَانُهُمْ فِي الرِّمَالِ
وَتَبْيَسُ ثُمَّ تَقْدِجُ
وَمَجْدُ مِنَ الْكِبَرِيَاءِ الدَّلِيلَةِ
وَالْكَذِبِ الْعَرَبِيِّ الْفَصِيحِ

« كَأَنَّكَ لَمْ تَأْتِ إِلَّا لِكَيْ تُشْعَلَ النَّارُ
فِي حَطَبِ الشَّرْقِ وَحَدَّكَ
فِي حَطَبِ الشَّرْقِ وَحَدَّكَ تَأْتِي

وَسَمْسُكَ زَيْتُونَةٌ
وَالْبَيْنَفْسُجُ إِكْلِيلُ غَارِ
وَلَا شَيْءَ فِي كُتُبِ الزُّمْلِ غَيْرُ قَرَارِكِ
إِنِّي زَايِتُ رَجَالاً
بَنَوْا مِنْ حِجَارَةِ تَارِيخِهِمْ وَطَنًا
فَوْقَ حَانِطِ بَرْلِينِ وَانْحَفَرُوا فِيهِ
ثُمَّ تَوَارَوْا وَرَاءَ السُّنَيْنِ
لَكِي لَا يُنْكَسُ زَايَتُهُ الْمَجْدُ يَوْمًا
عَلَى قُبُبِ الْمَيِّتِينَ
وَكَيْ لَا تَدُورَ عَلَى الْأَرْضِ
نَافِثَةُ الدَّمِّ وَالْيَاسَمِينِ !
وَلِي بُوْخَارِسْتُ الَّتِي سَكَبْتَ رَوْحَهَا فِيكَ
وَأَزْدَهَرْتَ فِي ثُقُوشِ إِزَارِكَ
فِي بُوْخَارِسْتِ الْإِنْتِظَارِكِ
سَمَاءً تَكَادُ تَسِيلُ احْمَرَارًا
وَأَبْدَ مَقُوسَةٍ تَتَعَانَقُ خَلْفَ الْغُيُومِ
وَأَجْرَةً مِنْ ثُرَابِ النُّجُومِ
تُظَلُّ تُبَغِّضُهَا الرِّيحُ
خَلَقْتَ مَذَارِكُ

لويس عوض ناقدًا للشعر

« أما الشعر فله دائماً ركن دائم في القلي »

لويس عوض

« دراسات في أدب الحديث » ص ٧ . دار المعرفة ١٩٦١ »

منذ ما يقرب من خمسين عاماً ، كان القلي الأول
بلويس عوض استناداً معلماً وصديقاً حميماً . وطوال
هذه السنوات الخمسين لم ينقطع القلي به ، وخاصة
في اللحظات الكبيرة من تزيخ الثقافة المصرية ، بل من
تاريخ مصر السيلسي كذلك ، وكانت المرة البثيمة —
وما أبليخ هذه الكلمة في هذا المقام — التي لم تمكن فيها
من لقائه هي لحظة وفاته . حرمتني سفرة خارج مصر
من لحظة « اللقاء — الوداع » الأخير .

كان للشعر أولاً ، ثم كانت الموسيقى الكلاسيكية
ثانياً هي مواءمتنا الأولى التي اتصلت ولم تنقطع
أبداً . ثم توالى المواعيد الأخرى وتعاضلت وتنوعت
وتداخلت فيها كل همومنا السياسية والاجتماعية
والثقافية .

في البداية ، كان لويس عوض يمثل طرف صراع يحتدم في فكرى مع طرف آخر يمثل عبد الرحمن بدوى . كنت آنذاك وجوديا نيتشويما هيجاليا مفرقا في المثالية ، أجد في عبد الرحمن بدوى تجسيدا حيا لشطحاتي الفكرية . على انى كنت التقي بلويس عوض بوجودان وطنى خالص في غمرة النضالات السياسية التي كانت تحدث بها للجامعة في بداية الاربعينات ضد الاحتلال البريطاني والتواطؤ الملكى معه . ولى غمرة هذه النضالات اخذ يتحول وجدانى من الوطنية المصلطية إلى الاشتراكية العلمية وازداد اقترابا من لويس عوض . ثم سرعان ما انجرف معى في مسيرة واحدة بقية العمر كله رغم ماكتشف بيننا بعد ذلك من اختلاف فكرى في إطار هذه المسيرة الواحدة .

ما أكثر اللقاءات والمواعيد في هذه المسيرة الطويلة . وتلمع في ذاكرتي بعض هذه اللقاءات والمواعيد الدالة :

● أتذكر لقائنا في بيته وسط القاهرة ونحن نختار مرشحي كليتنا -كلية الآداب -جامعة القاهرة ، [فؤاد الأول آنذاك] في لجنة الطلبة والعمال عام ١٩٤٦ ، وليصبح هذا اللقاء نقطة بداية للقاءات وحوارات مع كوكبة تتسع لطلائع وأعداء من المثقفين المصريين ، حول هموم سياسية وفكرية وأدبية ، فتبرز نقاط اتفاق ونقاط اختلاف ، وتتخلق مرحلة جديدة في حياة الثقافة المصرية .

وأتذكر لقائنا ونحن نخرج سويا صيف عام ١٩٥٤ من كلية الآداب بعد أن أبلغنا عميد الكلية الدكتور يحيى الخشاب -وهو يقطن حرنًا- بقرار مجلس قيادة الثورة ب فصلنا من هيئة التدريس ، لويس عوض من قسم اللغة الإنجليزية وأنا من قسم الفلسفة ، الذى كنت قد عُيِّنْتُ فيه منذ بضعة أشهر فقط ، ومازلت أذكر هذه الطريق الطويلة التى قطعناها سويا من مبنى كلية الآداب إلى ميدان

الجيزة قبل أن نفرق ونحن نتسائل : إلى أين الجامعة ؟ إلى أين مصر ؟ .

● وأتذكر لقائنا عام ١٩٥٧ في حى شبرا في المعركة الانتخابية آنذاك ، هو مرشح في دائرة ، وأنا مرشح في دائرة مجاورة . ولكل منا برنامجه الانتخابى . نتفق في محبة الإنسان والحرية والاستقلال والتقدم . ونختلف في وسائل تحقيق ذلك . لم ينجح أحدها في هذه الانتخابات . فقد أغلقت دائرتى على مرشح فرضته الدولة ، ولا أنكر ماذا حدث بالنسبة للويس عوض في دائرته .

● ثم أتذكر لقائنا في معتقل - أودى إيمان أبى زعبل - في أوائل الستينات أتذكر لقائنا حفاة شبه غرة في بطن جبل أبى زعبل بالقرب من منطقة تقجير الديناميت . عندما كان يبتعد عنا الضباط والحراس ، ويخفت العمل الشاق ، فنواصل حوارنا الأدبى والثقافى والفلسفى والسياسى الذى نتخطه تخطفا . وأسأله ذات يوم : كيف خلاصنا من هذه المحنة ؟ وينظر إلى السماء في ورع صادق ويجيبني بالفرنسية : ننتظر اللطف الإلهى .

● ثم أتذكر لقائنا بعد ذلك في وزارة الثقافة مشاركين في تحقيق المشروعات الثقافية المجيدة التى كان يقودها - بكفاءة عالية وحماس شديد - د . شروت عكاشة ، في السنوات الأخيرة من الستينات ، وأتذكر الدور الكبير الذى كان يقوم به لويس عوض في هذه المشروعات في مجالاتها المختلفة . أتذكر اتفاقنا حول مشروع الأعمال الكاملة لكل أدبائنا المصريين والعرب ، هذا المشروع الذى لم ير النور للأسف ، إلا ترجمة الأعمال الكاملة لدستوى فسكى بقلم د . سامى الدويرى . وأتذكر تخطيلنا المشترك للمسرح ، وأتذكر وأتذكر

وتواصل بعد ذلك الأعمال المشتركة ، والقراءات المشتركة في محاضرات وندوات ومعارض فنية وحفلات موسيقية أو مساجلات نقدية داخل مصر وخارجها . ثم تختلف الملاحظات السياسية والاجتماعية . تختلف مصر عبد الناصر عن مصر السادات عن مصر مبارك . وتنتقل للتبادل الهومو الفكرية والسياسية وتتلقى ونخطف ولكن نظل بيننا دائما المودة ، كما نظل استثنائية وإنسانيتيه ورهافة حسه الفنان ، واستثنائه العقلانية وصرامته الأخلاقية وموسوعيته الثقافية وقدراته الإبداعية وتواضعه الجمل الجميل ، ونظل - رغم غيبته عنا - كنوزا غالية باقية في تراثنا الثقافي المعاصر

وعندما اجلس اليوم لأكتب عن لويس عوض بعد حرمانى من المشاركة في توديمه ، أتأمل المسيرة الثقافية له وأحاول أن أرتل من تقاضيه هذه المسيرة الطويلة الجلية العميقة المتعددة ، الانتهاء ، إلى ما يمكن أن يمثل جوهرها أو ألبتها ورافعتها الأساسية . إن خارطة لويس عوض الثقافية تمتد من فقه اللغة إلى التحليل التاريخي للفكر المصرى ، إلى الدراسات الأدبية المقارنة ، إلى النقد الأدبى والفنى ، إلى الترجمات الأدبية ، إلى الإبداع ، إلى الدراسات الثقافية والتربوية ، إلى الكتابات والمواقف الفكرية والسياسية والاجتماعية والحضارية عامة ، إلى الدراسات التراثية والشعبية . أتأمل هذا التنوع الشديد في سياق ممارساته المختلفة وما صاحبها وافضى إليه من مساجلات وصراعات وعداوات ومواقف وإجراءات مختلفة ، وإكاد أكتشف في هذا التنوع الشديد رؤية هي في المصمم من عالم لويس عوض الفكرى ، هذه الرؤية هي وحدة الثقافة الإنسانية عنده ، وفي تقديرى أن هذه الوحدة لا تنبثق فحسب من الطبيعة الإنسانية العميقة

الثقافة في ذاتها ، ولا تنبثق فحسب من الطابع العقلانى التنويرى العام لمنهج لويس عوض الفكرى ، وإنما تنبثق من رؤية أشمل وأعمق أكاد أقول إنها رؤية كونية دينية إنسانية شاملة ، رؤية لوحدة وجود يتسلق فيها ويمتدج ، الحس الدينى المثل ، بالخبرة البشرية الموضوعية بالمنهج العقلانى امتزاجا حميما . هذا في تقديرى هو الجذر العميق لمنجزاته الفكرية والثقافية والإبداعية عامة ، ولعلنا نجد هذه الرؤية الكونية الدينية العقلانية البشرية في بعض كتابات سلامة موسى وخاصة الأخيرة منها .

في رؤية لويس عوض التوحيدية يخرج الكل المتشاك من قلب الجزئيات المتناثرة ويهرده ليضمها ، ويبرز العامل الأخلاقى الذاتى المعنوى في قلب السقائس العينية الموضوعية ليفنيها بالدلالة الإنسانية . ولهذا ، فرويته ومنهجية الفكرية للعلماء ، ليست في الجوهر - كما يقال أحيانا - مجرد رؤية منهجية وسطية توفيقية مسطحة ، وإنما هي رؤية توحيدية تتداخل فيها وتتصالح وتتبادل التأثير وتتضاعف ، مختلف عناصر الوجود والحياة والتاريخ والإنسان والثقافة ، قد نجد هذه الرؤية لثقة ملتبسة فيما قبل أعوام الخمسينيات ، تلف فيها المتناقضات في تراسف وتوازن وتوازن . ولعل أذكر أننى عندما أخذت اقتررب منه على أرضيه قلعة بين الوطنيه والاشتراكية في منتصف الأربعينات ، أخذ يحدثنى عن دراسة انتهى منها في نقد النهج المادى الجدل الماركسى . وعجبت ، فقد كنت أتصور أنه ماركسى . فقد كان ينشر في ذلك الوقت في مجلة للكتاب المصرى [١٩٤٧ - ١٩٤٧] التى كان يشرف عليها طه حسين ، مقالات عن الأدب الانجليزى تقوم على تحليل اجتماعى طبقي حاد للأدب تطبيقا للمنهج الماركسى ، مستلهما كتابات الناقد الماركسى

الانجليزى كريستوفر كودريل . وفى مقدمة هذه المقالات التى نشرها بعد ذلك فى كتاب باسم « فى الأدب الانجليزى » ، أدان اشتراكات البورجوازية الصغيرة الإصلاحية وأدان فكرها عامة ومكرها فى المجال السياسى بوجه خاص . على أنه فى نفس هذه الفترة كان يكتب روايته العتقاء أو تاريخ حسن مفتاح [٤٦ - ١٩٤٧] التى يدين فيها إدانة بالغة القسوة والجور ، الحركة الشيوعية المصرية ، متهماً إياها بالإرهاب الدموى . على حين أننا نجد فى « مذكرات طالب بعثه » التى كتبت عام ١٩٤٢ وفى مقدمة ترجمته لقصيدة شيلى ، يروميسوس طليقا [١٩٤٦] على اختلاف موضوعيهما ، توجهها روما نظيقا ثوريا ، وتوجهنا نضاليا من أجل العدل والحرية والخلاص الإنسانى والتقدم الاجتماعى . كما نجد فى مقدمة ديوانه الشعرى بلوتولاند [١٩٤٧] دعوة راديكالية حادة للقطيعة مع تراث الحمى من الشعر العربى ، وانعطافا نحو التعبير الشعرى العالمى .

إلا أنه فى الخمسينات ، أخذت تتبلور رؤيته التوحيدية المتسقة الشاملة ، وأخذت تسعى للجمع بين مختلف الثنائيات والتناقضات فى صيغة إنسانية وسلوكية وثقافية واحدة . كان قد حسم فى أواخر الأربعينات طريق حياته . كما يقول فى مقدمة روايته العتقاء — واختار ما أسماه طريق الحل الوسط ، وهو عنده طريق الجمع بين المثالية والمادية ، هاتين الخرافتين — على حد تعبيره — اللتين تشكلان مدعا لا بد من رآيه . فهاتان الخرافتان « نابعتان من إحساس عميق بالصدع بين المثال والمادة » وبين الذات والموضوع ، وبين الكل والجزئى ، وبين الدائم والوقتى الخ ، أى نابعتان من تسليان لوحدة الوجود » . [الاشتراكية والأدب — دار الاداب [١٩٦٢] ص ٦٠ والتخطيط لنا] .

من هذا الجمع أو التوصيل بين هذه الثنائيات يتخلق عنده مفهوم خاص للاشتراكية التى يعدها هى وحدها الاشتراكية السليمة . فالاشتراكية عنده هى العلاج لهذا الصدع بين هذه الثنائيات ، وهذه الاشتراكية العلمية على خلاف حاد عميق مع الاشتراكية العلمية التى تقوم على الرؤية المادية والصراع الطبقي . الاشتراكية السليمة عنده ترى أن الخطأ الأكبر يكمن « فى كل صدع بين الصورة والمادة أو بين الشكل والمضمون أو بين المبدأ والسلوك وبين الوظيفة والعرضيين الغاية الوسيلة . وهى ترى أن الفكر والفن والأدب وكل ما فى الحياة يبلغ قمته كلما تجلت الوحدة القاصية بين هذه الأشياء جميعا » [الاشتراكية والأدب . صفحة ٥٨ والتخطيط لنا] . والكسال الفكرى أو الفنى أو الأدبى الذى حير أقبهام النقاد — كما يقول — لا تفسير له إلا هذا التطويق العام بين هذه النقاظ أو بتعبير آخر هذه « الهوى » أو « الوحدةانية القاصية » بين المثال والمادة » [الاشتراكية والأدب ص ٥٩ . والتخطيط لنا] والإنسان الكامل كما يقول كذلك الذى تصبو إليه (الاشتراكية الحق) « إنسان تمتثل فيه وحدة الوجود » [الاشتراكية والأدب صفحة ٦٠ والتخطيط لنا] . ولهذا يفرق لويس عريض بين الاعتراف الأعظم والإنكار الأعظم . فالاعتراف الأعظم هو « الاعتراف بكل ما ما يذكر شوق الإنسان إلى الحق والخير والجمال وكل ما يؤكد حق الإنسان فى هذه الأقاليم وكل ما يتجهم هذه الأقاليم إلى واقع ملموس على أوسع نطاق ممكن وإلى أعرق مدى ممكن بين بنى الانسان » [الاشتراكية والأدب ص ٥٩] والاشتراكية السليمة عنده تعترف بكل المذاهب المتعارضة والمتناقضة « تعترف بالفلسفات المثالية والفلسفات المادية والفلسفات الفردية والفلسفات الجماعية . تعترف

جذراً من التسامح المهيضي الذي يغذي الرؤية التوحيدية المتوازنة الشاملة التي تتعارض مع الرؤية الصراعية الاستيعابية التمايزية التجريبية] .

وفي تقديرى أن هذه الرؤية التوحيدية الوجودية الإنسانية الشاملة وراء مختلف دراسات ومنجزاته الفكرية والثقافية والأدبية واللغوية ، ومواقفه السلوكية كذلك . ولهذا فإن الكشف عما بين العناصر المختلفة والمتناقضة والمتباينة من تداخل وتشابك ووحدة ، يكاد أن يشكل جوهر منهجية لويس عوض المعرفية في مختلف دراسات ومنجزاته كما سبق أن أشرنا ، وإن تكن تتجسد بشكل بارز خاص في نقده الأدبي وفي نقده للشعر بوجه أخص ، ولعل هذه المنهجية هي التي دعته د . محمد منور إلى وصف منهج لويس عوض النقدي بالمنهج التفسيري ، وقد تبعه في ذلك بقية النقاد .

ولا شك في حقيقة الطابع التفسيري الغالب في منهج لويس عوض النقدي ، بهذا المعنى الذي حددناه ، أي محاولة كشف العلاقات المتداخلة المتشابكة المتواحدة في مختلف الظواهر الأدبية بغية بين بعضها والبعض ، ولما بينها وبين واقعها الإنساني عامة ، على أن المهم هو أن نتبع آليات هذه المنهجية التفسيرية ، لا أن نكتفى بوصفها من خارجها . وهذا ما نحاوله في مجال نقد الشعر ، فرغم اتساع خارطة لويس عوض الإنتاجية والإبداعية في العديد من المجالات الثقافية ، فقد كان الشعر أقرب هذه المجالات إلى قلبه واهتماماته عامة .

ونستطيع أن نتبين في نقد لويس عوض للشعر أربعم آليات منهجية أساسية مستمدة من رؤيته التوحيدية الإنسانية العامة ، هذه الآليات هي : التقعيد المعنوي ، والطبائفة ، والرؤية التاريخية ، والإحصاءات

بالمدراس الكلاسيكية والأوغسطية والرومانسية والرمزية والواقعية وما فوق الواقعية . تعترف بمدارس العقل والعاطفة والخيال . . . وهي ... ترى أن عدم الاعتراف هو بمثابة الإنكار الأعظم [الاشتراكية والأدب ص ٥٧] وهو ما تستنكره ، ولكن لويس عوض لا يقصد بهذا الاعتراف الأعظم قبيل التراث الإنساني كله ، ذلك « أن كثيراً من مذاهب الفكر والفن والأدب فكر متازم . ولن متازم وأدب متازم (...) . والاشتراكية السليمة تعترف بكل هذه المدارس من حيث هي نقد للحياة ولكنها ترفضها ولا تقبلها بالضرورة من حيث هي نهج للحياة » . إنها ترفض هذه المذاهب جميعاً [مثل الفردية والجماعية والعقلية واللاعقلية والذاتية والموضوعية والشكلية والمضمونية والوجدانية والعدمية وغير ذلك من أي مذهب بالمعنى الضيق المتازم] من حيث أنها حلول

جزئية للموقف الإنساني . ولكنه رفض رائي يقوم على الاعتراف بها من حيث هي نقد للحياة [الاشتراكية والأدب ص ٥٨] والتخطيط لنا [. إنه اعتراف أعظم إذن حتى بالإنكار الأعظم مادام في هذا الإنكار الأعظم ما يشكل نقداً للحياة . وهو لا ينكر التناقضات المتناقضة والجزئية بل يعترف بها ليحلها بعين متدأخطين في وحدة أكبر هي وحدة الإنسان ووحدة الوجود . ولهذا نراه حريصاً على اكتشاف أوجه التشابه والتوحد بين الأشياء لا أوجه الاختلاف والفرقة بينها ، ويربط الماضي والحاضر والمستقبل في وحدة واحدة ، ولهذا كذلك نراه يفتقر في نقده الأدبي التعبير « الأدب للحياة » بدلاً من الأدب للمجتمع لأن الحياة أكبر من المجتمع وتشمل مختلف عناصر الوجود ، وأبعد عما يمثله المجتمع من صراعات . [وقد أرى في مفهوم الاعتراف الأعظم هذا عند لويس عوض

والمقارنات . ولنعرض عرضا سريعا لكل آلية من هذه الآليات بالتمثل ببعض الأمثلة التطبيقية .

١ - التحديد المعنوي :

لا يحرص لويس عوض على التحليل الداخلي المحايث للقصيدة بقدر ما يهتم في البداية باستخلاص معناها المباشر أو غير المباشر . أقول معناها وليس دلالتها أو مضمونها . ويكاد تفهمه المباشر للقصيدة — أكرر تفهمه — يسبق تدوله لها ، بل قد يلف عند هذا الحد لا يتجاوزها إلى تقييم تدوئي غني تفصيل لها . ويأتي حكمه التقييمي كليا مجرداً . ويكاد حكمه على القصيدة أن يرتبط أساسا بهذا التفهم المعنوي لها . ولهذا كثيرا ما نجده يناقش بعض فقرات القصيدة أو معناها العام ليتناول معها أو ليعتلف . ليس معنى هذا أنه كان ينكر أو يتغافل عن القيمة الفنية الأساسية للشعر . بل إن جوهر الفن عنده هو النظام وليس المعنى . فعلى قوله « اكتمال النظام (في الفن) أيا كان هذا النظام هو وحدة قمة الفن ، (...) تمام النظام هو الفن والفن هو النظام » . دراسات في أدبنا الحديث — دار المعرفة - ١٩٦١ ص ١٦١ ولكنه لا يقف ليجدد لنا تضاريس هذا النظام الفني ، مكتفيا أحيانا بالتعبير عنه وتقييمه على نحو عام كى مجرد . كان يقول عن قصيدة إنها محكمة أو تتسم بالاتقان أو بالشعر المقطر أو المكثف أو المركز أو بالوحدة بين الشكل والمضمون ، أو كان يقول عن صاحب القصيدة بأنه شاعر مغطور أو مطبور إلى غير ذلك من التقييمات العامة التي لا تدخل إلى قلب النص لتحديد دلالاته وقيمت الإبداعية . ولعل هذا هو ما دفع النقاد — بحق — إلى وصف منهجه بالنقد التقصيري كما سبق أن أشرنا . ففي دراسته مثلا للقصيدة السياب « حدائق وفيقة » في ديوان « المعبد

الغريق » يقول ولكن السياب يخلط صور حدائق تموز بصور حدائق عشتروت (...) وهكذا جاءت بصورة تموز ينوح على قبر عشتروت بدلا من صورة عشتروت تنوح على قبر تموز » [الثورة والأدب — دار الكاتب العربي . ١٩٦٧] ص ٧٨ كما يطلق على قصيدة صلاح عبد الصبور « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » التي يقول فيها : « لم أحرز الملك بحد السيف ، بل ورثته من جدى السابع والعشرين » فيقول لويس عوض : « وأنت لن تفهم هذا الكلام على وجهه الحقيقي [لاحظ كلمتي تفهم والحقيقي] إلا إذا قرأت الفلاطون كثيرا » [الثورة والأدب . صفحة [١١٥] .

ولعل هذه الملاحظة الأخيرة تحيّننا إلى الآلية الرابعة في منهج لويس عوض الخاصة بالإحالات والمقارنات ، ولكنني عنيت هنا أن أوضح مسألة ، الفهم المعنوي في قراءته الشعرية ، التي كانت في الحقيقة تغلب على منهجه النقدي الأدبي عامة في الخمسينات ، فضلا عن أصولها في تراثنا النقدي العربي القديم . ورنى لويس عوض يطلق كذلك على قصيدة « أحلام الفارس القديم » لصلاح عبد الصبور قائلا « هذه تجربة كاملة بخير حاجة إلى شرح طويل (لاحظ كلمة شرح) لأنها تتحدث عن نفسها . أو يقول إنه كان يعيش في فردوس أو فيما يسميه ربيع خالد » تتجلى فيه كل ملامح الفطرة » [الثورة والأدب ص ١٢٦] . أو يطلق على بيت لصلاح عبد الصبور في قصيدة « شفق زهران هو » قريتي من يومها تخشى الحياة » فيقول لويس عوض إن صلاح عبد الصبور يطور في هذا البيت تاريخ الفلاح المصري منذ آلاف السنين ويجعل من الخصوص عموما ، [دراسات في أدبنا الحديث . ص ١٩٢] ويعلق على لفظة « بحارة

ماجلان » في قصيدة جرنیکا لأحمد عبد المعطي حجازي [دراسات أدبية - دار المستقبل العربي ١٩٨٩] ص ١١٦] فيقول : حجازي يريد أن يقرر حقيقة سياسية معروفة هي أن ما يجري من سرعات دموية في شيل وغيرها من جمهوريات أمريكا اللاتينية إنما تغذي الدولتان العظميان « أو يقول في رثاء أحمد عبد المعطي حجازي لعمر بن جلون ، بهذه الكلمات البسيطة وكل ما فيها محسوب ، يلخص أحمد عبد المعطي حجازي عصره بأكمله تلخيصاً كثيباً » [دراسات أدبية : ص ١١٨] أو يطلق على فترة في قصيدة لأحمد إبراهيم أبوسنة تقول : عاصفة ذهبية : تنهض مدن الحب ، تنهار المدن الحجرية ، تستيقظ من منتصف الليل ... الحرية ، فيعلق لويس عوض قائلاً (.. نسمع أبداً أن « العواصف الذهبية » تفتح أبواب « الحرية » . [دراسات أدبية ص ١٣٤] أو يطلق على قصيدة « الاسكندرية » لأحمد إبراهيم أبوسنة قائلاً ، ومعنى هذا الكلام الجميل .. الخ [دراسات أدبية ص ١٥٢] أي أنه بعد أن يقر إقراراً عاماً بجعل القصيدة يثب مباشرة إلى التساؤل عن معناها ، وبعد أن يعرض لهذا المعنى ، ينتهي إلى القول متسائلاً « ليست هذه القصيدة تعبيراً مركزاً صادقاً عن جوهر التاريخ ؟ ثم ليست هذه القصيدة خير مصداق لقول أرسطو .. الخ » [دراسات أدبية ص ١٥٤] أو يطلق على فترة في قصيدة لنصار عبد الله جاء فيها هذا البيت « وأصبح السؤال كالجواب بين بئ » فيقول : هذا تعليق على حالة اللاسلم واللاحرب » [دراسات أدبية ص ٢٠١] . وليس يعنينا هنا مدى صحة ما يستخلصه لويس عوض من معاني القصائد التي ينقدّها ، وإنما نشعر فصب إلى حرصه الدائم على استخلاص وتحديد الفن المباشر أو غير المباشر كنقطة بداية شارحة للقصيدة موضع

النقد . وما اعتقد أن ثقافة لويس عوض وسيطرته على أدواته النقدية اللغوية والفنية عامة ، كانت تعجزه عن العناية بالتحليل الداخلي للتفصيل للنص ، وإنما كان الأمر عنده يرجع إلى عنايته أساساً بتحديد المعنى الإنساني وراء الإبداع الشعري . لم تكن تغنيه فنية المبنى كثيراً ، رغم إدراكه لأهميتها ودقوة الربيع لها ، بقدر ما كان يعنيه ويؤرقه البحث عن إنسانية المعنى ، ومناقشة قيمته الإنسانية والارتفاع به من خصوصيته وجزئيته في إطار النص الشعري المحدد ، إلى ما يري من معنى إنساني عام . وإعني أكتفي بالإشارة إلى مثال واحد في هذا هو تحليله للأوبريت الفكاهية الشهيرة « الليلة الكبيرة » في ديران « القصر الطين » لصالح جاهين ، والذي انتهى منه إلى قوله « والذي لاشك فيه أن صلاح جاهين لم يكن يصور مواد في من الأولياء إنما كان يصور مهرجان الدنيا » [دراسات أدبية ص ١٨٢] .

إن احتفال لويس عوض بالمعنى أساساً في نقده الأدبي يفسر راضيه للتقليد والإبهام في الشعر فضلاً عن أنه بعد من أبعاد التزامه التقني الإنساني بشكل عام ، هذا الالتزام الناتج من رؤيته التوحيدية الإنسانية الشاملة .

٢ - المطابقة :

يرتبط هذا الحرص على التحديد المعنوي عند لويس عوض بالحرص على تأكيد المعنى بمطابقتها بمقابله الراقعي ، أي الانتقال من المعنى الشعري كمعادل موضوعي إلى ما يعادله هذا المعنى في التجربة الواقعية ، وقد تكون هذه المطابقة مباشرة أو عامة . ففي تعليق لويس عوض على قصيدة « أنشودة المطر » للسياح يقول لويس عوض هو في قصيدة : « أنشودة المطر » يعبر عن الجذب

لفوقية أو اجتماعية أو سياسية أو أسطورية أو فولكلورية
وهي في الحقيقة أبرز ما يميز منهج البحث عامة عند لويس
عوض ، على أنها تستند أساساً إلى التحديد المعنوي .
فلويس عوض كما رأينا لا يقف طويلاً عند المبنى
الشعري ، يقدر ما يسارع إلى تحديد المعنى ، ثم لا يكاد
يحدد المعنى حتى يسارع كذلك بالخروج به عن حدوده
النصية إلى موقعه التاريخي (بالهمزة) المحدد إذا كان له
موقع زمني محدد ، ثم إلى أفق سياقه الاجتماعي
التاريخي العام ، ويختلف هذا المنهج التاريخي العام عند
لويس عوض في مرحلة ما بعد الخمسينات عن منهجه فيما
قبل الخمسينات الذي يبرز بوجه خاص في كتابه « في الأدب
الانجليزي » الذي كان أقرب إلى تحديد الأدلة الاجتماعية
الطبقية للأدب منه إلى تحديد الأفق أو الإطار التاريخي
العام ، وإن كنا سنجد — بغير شك — بعض آثار هذا
التحديد الاجتماعي الطبقي في بعض معالجاته النقدية بعد
ذلك . ولنضرب بعض الأمثلة .

في دراسة لويس عوض لقصيدة « أتينيبي » للسبيل في
ديوانه « أساطير » يحرص على تأكيد أن السبيل في عام
١٩٤٨ قد أخذ يتحول إلى التخفيف من تقليده البلاغة
العربية الذي كان وجدانه الرومانسي حبيسا في إطارها
[الثورة والأدب ص ٤٦] وهو يسر بعد ذلك التحول في
معاني الشعر عامة عند شباب الحرب العالمية الثانية من
رومانسية المهجر وبوللو التي كانت على حد قوله رومانسية
الهروب الفردي والبحث عن الخلاص الفردي ، إلى ما كان
يجري ويدير حولهم من صراعات في تلك اللحمة الكبرى ،
وهكذا تحولوا من الوجدان الفردي إلى الوجدان
الجماعي . [الثورة والأدب . ص ٥٢ ، وهو يرجع إلى
هزيمة ١٩٦٧ تراجع مدرسة الالتزام في الأدب وتظهر

والعلم الشامل في حياة العراق باستقلال صور الجفاف
والعطش وانقطاع الغيث عن الأرض ، ولكنه في الوقت
نفسه يوحى يتجمع البرق الرعد والغيم الثقيلة بالأمطار
بين جبال العراق وفوق دنياته ، وهي المقابل الموضوعي
المألوف للشوكة الوشيك في شعر « شلي » وعامة
الرومانسيين » [الثورة والأدب ص ٥٩] . وفي مسرحية
« عندما يموت الملك » لصالح عبد الصبور ، عندما يدخل
الخياط مبلغا الملك بأنه ظفر لحولاه بثوب من المخمل
الأبيض ، جاءه من صهره خياطه أمير بلاد المغرب ، يقول
لويس عوض إن « وصف هذا الثوب لا يوحى بأنه ثوب
وإنما يوحى بأنه نظام الحكم الذي كان « الترنزي » الملكي
أو الجمهوري يفصله على سمع الحاكم تقصيلا أو لعله
يوحى بأنه مشروع روجرز » [دراسات أدبية ص ١٠٤]
وعندما يسامر الملك العاجز عن الإنجاب حديث الملكة
الجدي عن طفلها الموهوم الذي تتخيل أنها أنجبته ، يقول
لويس عوض إنه « سايرها غالبا ببيان ٢٠ مارس »
[دراسات أدبية ص ١٠٦] وفي دراسته لقصيدة جرنیکا
لأحمد بن المحلى حجازي ينتقل لويس عوض من لوسياس
وإثينا القديمة في نص القصيدة إلى عرض تاريخي
للسياس التاريخ ، ثم لا يلبث أن يشير إلى المقابل
الموضوعي الواقعي المباشر وهو « الجنرال بينوشيه الذي
أطاح بالجمهورية الاشتراكية في شيلي عام ١٩٥٧ بمعونة
المخابرات الأمريكية » . [دراسات أدبية . ص ١١٤]
وما أكثر الأمثلة .

٣ - الرؤية التاريخية :

تكاد الرؤية التاريخية أن تكون شغل لويس عوض
الشاغل في إضامته المعنى الذي استخلصه من القصيدة
وطابقه بمقابلته الواقعي . وقد تكون هذه الرؤية التاريخية

مدرسة الاغتراب او الانسحاب او الانطواء على النفس [دراسات ادبية ص ٢٢٩] وعندما يعرض لويس عوض لقصيدة السياب « الموس العمياء » يعرض لازمة علاقة السياب بالحزب الشيوعي العراقي ثم ما يقال عن انخراطه بعد ذلك في حزب البعث او اقترابه من القومييين السوريين او انضمامه بعد ذلك إلى حظيرة القومية العربية [الثورة والادب (ص ٦٣ - ٦٤)] وهو يربط بين ادب جبران وإليّا أبي ماضي وميخائيل نعيمة وبين الآثار الادبية بين الحربين العالميتين والتي كانت كما يقول - « جزءاً من حركة ثورية في الشعر العربي تمخضت عنها اوضاع الحياة ومقوماتها بعد الحرب العالمية الاولى » [دراسات في ادبنا الحديث . ص ١٥٧] وهو يؤكد اعتقاده بأن « طراز الحياة وطراز المجتمع وحده هو الذي يقرر ظهور مدارس الفن والفكر . والفن الحي يحيا ايّا كانت مدرسته ، وكل مدرسة تتنمى في غيرهما وقد تكون لها رجعة إذا توفرت مقوماتها الحيوية والاجتماعية » [دراسات في ادبنا الحديث . ص ١٦١] والتخطيط لنا [. وهكذا في كل ما يعرض له بالنقد من قصائد ودواوين شعرية ، يقوم لويس عوض بربطها بالشروط التاريخية التي ظهرت فيها ، ولا يقف الامر عند المعاني الشعرية ، وإنما يمتد إلى الأدوات الشعرية كذلك . فعلى حد قوله « إن أدوات الشعر شأنها شأن مضمون الشعر ومعانيه يمكن أن تتغير كلما تغير وجه الحياة بل ينبغي أن تتغير كلما تغير وجه الحياة » [دراسات في ادبنا الحديث ص ١٦١] .

٤ - الإحالات والمقارنات :

تكاد هذه الآلية أن تكون بعداً من أبعاد رؤيته التاريخية . أو هي على وجه أدق أهم آلية داخل رؤيته

التاريخية نفسها ، بل أبرز آليات رؤية لويس عوض التوجيهية التركيبية عامة ، ولهذا ننتبينها كسمة عامة في أغلب أعماله حتى تلك الأعمال المبكرة . ننتبينها في رسائله الجامعية الأولى عن « برومفيوس بين الأدبين الفرنسي والانجليزى » وفي دراساته عن ابن خلدون ودراسته عن « المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث » ، وفي كتابه « مقدمة في فقه اللغة » ، الذي ترتفع فيه الإحالات والمقارنات إلى مستوى التداخل والتشابك والتفاعل والتناضح والتأثير المتبادل والهجرة المكانية والثقافية . ولا تكاد تخلو دراسة لويس عوض من هذه الآلية . وهي في معظمها إحالات ومقارنات ثقافية ، وإن تعددت أحيانا الحدود الثقافية إلى بعض العوامل الجغرافية والاجتماعية الضالصة . ولا نجد هذه الإحالات الثقافية في منحه النقدى فحسب . بل نجدها كذلك بشكل مكثف في إبداعه الشعرى نفسه في العديد من قصائده ديوانه بلوتولاند . وقد تقترب هذه الآلية ظاهرياً إلى ما يسمى قديماً نقادنا بالسرقات الأدبية ، أو ما نسميه في مناهجنا النقدية الحديثة بالتنصص . ولكننا عند لويس عوض نعبّر عن رؤيته العامة لوحدة الثقافة الإنسانية . ونعرض لبعض أمثلتها الدالة .

يلقى لويس عوض على فقرة من فقرات « أنشودة المطر » للسياب بقوله « ليس هناك من سبيل لوصف هذه الحركة الموسيقية في هذا النشيد إلا بأن نتتبع حركة الموسيقى في سوناتا من سوناتات بيتهوفن » [الثورة والادب . ص ٦٠] ويلقى على قصيدة لصلاح عبد الصبور قللاً « من يتأمل هذا الكلام يجد أنه صيغة أخرى من كلام سفر التكوين في التوراة » [الثورة والادب ص ١٠٩] ويعلق لويس عوض بين قصيدة « الطلاس »

وما أكثر الأمثلة الأخرى التي تكاد أن تشكل آلية أساسية في منهج لويس عوض النقدى . وفى لاتعبير عن مجرد التعبير عن التأثير أو التأثير أو الاستسأخ أو التقليد وإنما تعبر أساسا عند لويس عوض عن رؤيته الخاصة بوحدة الثقافة الإنسانية وتشابكها وتفاعلها . وقد تتخذ هذه الإحالات والمقارنات في كثير من الأحيان شكل الأحكام التقييمية العامة ، مثل أعذب ما ظهر من الشعر ، أو أعذب ما نظم في عشق الموتى ، أو أنبل ما قيل من الشعر في أى لغة ، وقد تتخذ كذلك شكل سلم من المستويات الطبقية بين الشعراء كما كان يفعل نقادنا القدامى ، فصالح عبد الصبور أكبر شعراء المحدثين وصالح جاهين أكبر شعراء العامة وأمل دنقل أكبر شعراء الرضف وأبو سنه آخر الكبار في كوكبة الشعر المصرى وأحمد عبد المعلى حجازى أنشدهم جميعا وأدونيس كاهن الشعراء التميزين إلى غير ذلك .

بهذه الآليات الأربع ، يقف لويس عوض من الشعر عند معانيه الظاهرة أو الضمنية ، ليسارع بعد ذلك إلى كشف علاقاتها التاريخية والتناصية والثقافية والجغرافية والسياسية والاجتماعية والمطابقة أو بالإحالات والمفارقات ، أو التقييم التراتبى .

إن الصنيع الشعرى عند لويس عوض ليس نصا مغلقا ، ليس اقنوما نهائيا ، وإنما هو بنية لغوية معنوية أسلوبية داخل بنية معنوية أكبر ، تتسع وتتسع حتى تشمل وحدة الثقافة الإنسانية في الماضى والحاضر والمستقبل . يقول في بعض فصوله ، لعل وفقت في خشوعى أمام الشعر إلى أمرين : أن أبين للشعراء ضرورة التراث ، وأن أبين للناس ضرورة تجديد التراث » [دراسات في أدبنا الحديث ص ٧] إنها الدعوة إلى وحدة الماضى

إلإيا أبى ماضى وتصيدة الخيام في ترجمة قنزجيرا لد الانجليزية لها [دراسات في أدبنا الحديث . ص ١٦١] ويأقارن بين تعبير « ذات » في هذه القصيدة لإليا أبى ماضى والموقف الشيبى لها فلسفيا في جملة ديكرارت المشهورة « أنا افكر فأنا موجود » [نفس المرجع السابق ص ١٦٧] ويبحث لويس عوض عن أنساب لأسلوب جبران في أدب بليك وشلى وويثمان ويتشبه [نفس المرجع السابق ص ٢١٠] ويرجع صدور جبران الشعرية إلى « ذلك الجو الضمالي الذى كان يعيش فيه بالعقل والوجدان » ويبيّن أوجه الشبه بينه وبين أساليب المتصوفة من أمثال الحلّاج والتّدرى والسهوردي المقتول وخاصة الحلوليين منهم » [المرجع السابق ص ٢١٦] ويشبه ما يراه في شعر محمد عفيفى مطر من رفض للحياة جملة بل للوجود جملة بالشاعر العربى القديم « الحُلَيْبَة » يهجو الكون كله أو ما كان كارلايل يسميه « النفى الأبدى » بمعنى الإنكار الأبدى ، ويرى أن عفيفى مطر كان مطالباً بأن يلتبس مثل « ماثيو أرنولد » عالم الصفاء بالعودة إلى الكل من حوله التى كان يشر بها جوته وعامة الحلوليين » [دراسات أدبية ص ٢١٩] مما يذكرنا بقول لويس عوض عن اللحظات الأخيرة من حياة وشعر السياب « وأسست أشك في أن صفاءه الأخير إنما جاءه من نعمة الإيمان » [الثورة والأدب ص ٧٨] .

ويُفسر لويس عوض عنوان ديوان أحمد عبد المعلى حجازى « كانتات مملكة الليل » بالعالم السفلى ، مملكة الموت والأشباح والأمانى الخائبة . ويقدّر بين هذا المعنى ورحلة أورفيوس في الأساطير اليونانية الذى كان ينزل نصف العام إلى دار الموتى في العالم السفلى ليصعد إلى عالم النور نصف العام [دراسات أدبية ص ١١٩] .

والمستقبل ، في إطار الوحدة العامة الكونية بين الأشياء جميعا ، وحدة النقائض والاختلافات . ولهذا نجد أنه يحرص دائما على كشف أوجه التشابه . كما سبق أن ذكرنا . أكثر من حرصه على ملاحظة أوجه الاختلاف ، ولهذا كذلك كان حرصه على الانتقال الدائم من الجزئى إلى الكل ، من جزئيات القصيدة أو الديوان الواحد ، أو الدواوين المتعددة إلى ما هو علم وكفى بينها ، وفيها . كتب لويس عوض مرة مقالا عن السياب بعنوان « شناشيل » معبد الاثنان . والعنوان في الحقيقة . كما اعترف هو في بداية مقاله . عنوان ملغى من عناوين دواوين ثلاثة للسياب هي « المعبد الخريق » ، و « منزل الاثنان » ، « شناشيل أبنة الجبل » ، وهو يفسر هذا في مقاله بأنه يريد أن يتحدث عن الدواوين الثلاثة معا . وهذا صحيح شكليا ولكن الأمر في تقديري يرجع إلى رؤيته التركيبية الكلية للأشياء والتعابير . وليس اهتمامه بالإحالة إلى الأساطير كتفسيراً وتعميلاً لبعض معاني الشعر ، إلا يسبب هذا التوجه الدائم للارتفاع بالنص الشعري . إن كان يحتمل ويتضمن هذا . من حدوده المعنوية الجزئية المباشرة ، إلى الدلالة الإنسانية الكلية ، فالأسطورة رمز كلّي تتبلور فيها المعاني الجزئية المختلفة . ولهذا فإن لويس عوض في نقده الأدبي ، وفي نقده للشعر عامة أقرب إلى التظليل أو الأحكام العامة منه إلى التحليل التطبيقي التفصيلي .

على أن رؤيته التوحيدية للثقافة الإنسانية ، ما كانت تنفى عنده الاهتمام بآثار البيئة المحلية أو التاريخ القومي ، أو الجذور الشعبية في تكوين الأدب والفن ، إلا أن هذه الخصوصية البيئية أو القومية أو الشعبية ما كانت تتعارض عنده كذلك مع الرابطة العامة الكلية بين الأشياء

والتعابير . ولكن لعل هذه الرؤية العامة الكلية قد انضمت إلى خفوت التحليل المصاحف الداخلي للنص الأدبي في منهجه النقدي ، وإلى عسومية تحديده للخصوصيات الإبداعية سواء في دلالتها الاجتماعية أو القومية ، انشغالا بما هو عالم كل . مشكلة متميزة تمام الاستقلال والتمايز . فليس لدى لويس عوض اقتناص مشكلة بل هناك وحدة كل الاقناتيم رغم تعددها وتنوعها .

ولهذا قد أبيع لنفسي أن اتسائل أخيرا عن هذه الرؤية الاستيمولوجية ذات الألق التوحيدى الإنساني الشامل ، التي نراها متجسدة في فلسفة لويس عوض الفكرية والأدبية والسياسية والاجتماعية ، ألا يمكن استقرارها الفكرى في وحدة اللاهوت والناسوت في فلسفة الكنيسة الوطنية المصرية . التي نستطيع أن نتبين جذورها كذلك في الرؤية التوحيدية المصرية القديمة ؟ ما أريد أن أفسر البناء الفكرى للويس عوض يجذب بنبؤى واحد مقاصد مترسب موروث ، فما أشد اختلاط مع هذا النهج في التفكير . فلأشك أن بناء لويس عوض الفكرى هو ثمرة تنقيف ومعالجة واختيار إرادى وحرى واختيار ، دون أن ينفى هذا إمكانية توفر التأثير المقترح لهذا الجذر الاستيمولوجى الدينى المسيحى المصرى . وهذا أبيع لنفسي أن اتسائل تساؤلا آخر قد يبدو خارجا عن حدود موضوعنا الأدبي ، وإن كان التساؤل الأول يفضى إليه : ألا نستطيع القول بأن هذا الجذر التوحيدى هو الذى يشكل القاعدة الإيديولوجية المشتركة الموحدة بين أقباط مصر ومسلميها أصحاب دين التوحيد ؟ حقا هناك فارق بين توحيد الإله المفسر في الإسلام ، ووحدة اللاهوت والناسوت في المسيحية المصرية . التي نجدنا كذلك في كثير من ظواهر التصوف الإسلامى . ولكن تبقى رغم ذلك

لويس عوض في حياة مصر برؤيته التوحيدية الإنسانية .
لا في إغناء الثقافة المصرية إغناءً تنويرياً فحسب بل
كذلك في تعبيره الأصيل العميق — مهما اختلفنا أو اختلفنا
معه — عن قسمة أساسية من قسيمات الوجدان التاريخي
الاجتماعي للشعب المصري ، لا تخفيها ما واجهه لويس
عوض في حياته من عداوات ومضايقات من قوى وتوجهات
متخلفة متعصبة طارئة في تاريخنا الحديث .

ولهذا يبقى بيننا في النهاية ، هذا البحر الثقافي العميق
الذي خلقه لنا لويس عوض الذي يحتاج إلى مزيد من
الفحص والتأمل لاكتشاف هذه الكنفوز التي هي كنوز هذا
الشعب المصري العظيم الذي أنجب .

بين الديانتين هذه الرؤية التوحيدية العلة والتي تفسر في
تقديرى هذه الوحدة التاريخية المجتمعية العميقة بين
المسلمين والاقباط في مصر على المستوى الشعبي ، برغم
كل محاولات بعض الحكام ، فضلا عن القوى الأجنبية
لتفكيك هذه الوحدة ، على حين تتفاقم أشكال الفرقة
والنزاع في كثير من بلدان العالم بين بعض النزعات الدينية
المختلفة التي تنتسب إلى دين واحد ، فضلا عن النزاعات
بين الأديان المختلفة .

هذه مجرد ملاحظة تأملية عابرة ، قد تكون في الظاهر
خارجة عن موضوعنا ، ولكنها في الحقيقة قد تفسر هذا
الإجماع الشعبي على هذه القيمة الكبيرة التي يمثلها

مصيصة الجسد

الصغيرة المكسوة بقطيفة حمراء حمرة النار . العلية التي لم تتصور واثت تشترتها من مسارب خان الخليل مع غيرها أنها ستلعب هذا الدور المزاوغ فتحتها فلمع قلبها الميطن بأحمر الساتان . وعلى حمرة الساتان برقت تميمة النحاس الأصفر وكأنها من ذهب خالص . وبالخطوة المحسوبة والانحناء ولثة اليد الهامسة قدمت هديتك ، وصوتت جميلة الإيحاء : « من مصر القديمة .. تميمة فيها سر جميل لعابك الجديد الجميل .. سر عمره سبعة آلاف عام » !

« أي سر . أي سر » صوصات آليات في الحقل بيننا اكتفت تماراً بالإيحاء المتن والسكوت . أدناك حماسة الينات لسرك المزعم . أحسست أنها مساهمة عارضة تدنيك من هدفك . وأمعت في السعي . قلت إنك لن تبوح بالسر إلا أن صارت لها التميمة . فهذا حقها وحدها ه حقها وحدها .. وحدها ، كنت تكرر وتلع . وفي توهج

آه يامصطفى ... يامصطفانا .. لقد كنت تهفو إلى بستان « تمارا » سر جيفنا « كنت تلعب بقصم التفاحة والثم الورد والتمرغ بانتشاء في طراوة العشب ، كانت تجنك وتجعلك تلحق عالياً ويعيداً بمجرد ظهورها أمامك ... في جنبات المعهد أو ردهات المسكن العام . أو حتى في الشوارع . تمارا الجميلة ... العذبة والشهية في أن :: الوجه الحلو المغري بتورده .. والبدن البادية كنوزه رغم تحفظ الفساتين هادئة الطبع ، جنك بهدوء ، وكنت ترتبك جالها كسبي عاشق . تمنين فرصة البوح بوجل وتتخط حتى حانت لك الفرصة لمجرد البدء .. مكثت ترصد أي مناسبة تخصها . أي مناسبة تمنحك التبرير لتتقدم . وفي عيد ميلادها الذي حددته يبحث يوشك أن يكون بوليسيا صرنا ... اندفعت .. دعوت نفسك على حفلها الصغير . كنت قد تدربت كثيراً في خيالك على كل خطوة ستخطوها وكل انحناءة وكل كلمة وكل لثمة يد . وفي ذروة عرضك الجبوك أخرجت علية سلاحك الأسطوري . العلية

الحقل الصغير. وروح الفرح المتسامح كفف عنك . كان عقلك يتأمل بإندهاش تلك الخرافة التي نسجها عقلك .. أسطورة على قدر التنمية التي على شكل قدم صغيرة تتعلق بكل أصبع من أصابعها واحدة من الجلال المتعنتة فح مكنت تخفيه حتى تلح غزالتك بين فكبي .

.. ه إلى من ؟ تولفت تمارا سائلة بارتباك . كان ذلك في الردهة المبلطة بالبازليكي غير المصبوغ . وعلى عتية النافذة تألقت أوراق شجيرة تين مظلمة ومشدودة ، استدارت إليك تمارا بدهشة ووجل خفيف وترقب . فادركت أنها في الطريق إلى مصيدك . ولأنك شعرت بارتباك شديد وكأنك ستختل بها حالا .. وجدت نفسك تدلع عن نفسك بعضاً من الارتباك .. تفقت نهاية خرافتك قليلاً . وبما تصورت أنه في النهاية يفنى إليك .. وحدك .. قلت لها ميتسما وقد جف ريفك تماماً من شدة اشتعال الرغبة : « ستهبين .. ستهبين » وادعيت أن هذا ما تقول به الكتب الفرعونية القديمة : ستهبين إلى من صنع التنمية في مصر أو من أهداك إياها وسحكت موحياً أنك تخفف من وقع الخرافة .. على مسامعها .

ضحكت تمارا ضحكة صغيرة ، مأخوذة ومرتبكة ، وتد احمرت تماماً . كنت قد عبت كلماتك وبيرة الصوت بالظلال التي تصنع درياً وحيداً معتماً يُفنى إلى إيهام وأحد واضح : إلى السرير .. سرير من صنع التنمية أو سرير من أهداها . وكان الاحتمال الأول بعيداً .. بعيداً وراء ركاب الوضع السوفيتي الزمن : فلا بد من دعوة ، ثم تحقيق المخبرات ، ثم طوابير استخراج الجواز ، وتحويل العملة ، والحجن على الطائرة . والطائرات مشغولة كلها باستمرار رغم أنها جميعاً تتلق شبه خالية . طوابير وراء

وال ردهة ، بينما كانت تمارا توصلك ممثلة أدارت إليك وجهها الجميل سائلة عن سر التنمية ، أجبت بغمز يحتمل النقيض . قلت إنك كنت تهزل وأن التنمية مجرد هدية بسيطة من القاهرة لفئة جميلة من كيف . قلت إنه لا سر هناك بينما كانت نبرة صوتك وضحك الملامح يؤكدان أنك تخفي سراً . كنت تترثث في الصيد ، وتخفيء شبك أسطورتك حتى تتأكد أنها تعلق تميمك في عنقها . وكنت موثقاً أنها ستفعل .. فانت تعرف أنهم ذوات بسيطة متسامحة وإنها — كسائر السوفييت المحرومين من السفر بعيداً — تنه بالاشياء الآتية من الخارج .

بعد يومين أبصرت تميمك معلقة في جيدها الجميل ، فضيقت من دائرة حصارك .. خططت للحظة انفراد بها في ردهة المسكن بدا وكأنك تقابلها صفدة . ثم وكأنك نسيت شيئاً بسيطاً لم تخبرها به قلت توأفها : « على فكرة » . وإلى دقائق قليلة رمت شبكك .. قلت لها إن التنمية لها بالفعل سحرها الذي عمره سبعة آلاف سنة . وزعمت أن هذا ما تقول به كتابات مصر القديمة . فالقدم المعلقة تتأرجح مع كل خطوة وتضرب على الصدر . ومع كل ضربة تهتز الجلال وتقول « إيه . إيه . إيه » . سيسمع لك القلب وينقله الشريان الصاعد إلى الرأس . وسرعان ما تجدنين نفسك مسوقة إليه .

التي اقتت بها طويلاً دون أن تكتشف فيها وجوه هذا المسرح . قلت أن نفسك إنها لا يد بعض إفرازات سياسة « جوربا تشوف » وأردت بينك وبين نفسك أن تبدو متقناً منفتحاً وغير هيب لتأمل « الآخر » وقد فوجئت به أمامك ليس العرض وحده وإنما أيضاً ، وبالضرورة ، جمهوره المتفرجين . دلفت إلى الصالة دون أن تتس استهجاناً لمناظر مسرح .. كلن عتيقاً بلون سن الغيل وجوانبه مذهبية . وكنت تتعثر في طريقك .

كان غريباً أن تجد نفسك وحيداً وسط أكثر من خمسة آلاف يهودي . وهل كانوا كلهم يهوداً ؟ شكك هذا السؤال فشرعت في ضوء الصالة الضخيمة قبيل العرض تستخدم المنظار لتتأمل ملامح المشاهدين في الأماكن البعيدة عنك وفي البينولات . لأنه لم يكن لا تقاً ولا ممكناً أن تمن في وجوه من كانوا بقربك . كانت الملامح متباينة وثمة مشتركة قليل : المواجه صيقة السواد والشعر الأجدد وبعض الأنثى المميزة ولقائات غير الطويلة . لكن ، كان هناك كثيرين بينهم نور ملامح روسية وأوكرانية خالصة . سبعون سنة من الاختلاط وعدم العبه بالطقس لا بد أتت أكلها . قلت أن نفسك ذلك . ثم بدأ العرض .

فوجئت مع افتتاح الستار بستر آخر ... شاشة بيضاء مطبوعة بسطور على سطور من الكتابة العبرية ... سوداء وشديدة الضخمة إذ هي مضامة من الخلف . فهمت أنها صفحة من التلمود . بدأت ترتفع وترتفع كاشفة عن خشبة المسرح لكنها مكثت هناك عند السقف لتقل العرض كله . وكان العرض باللغة العبرية ولأن تغلغله عبارات قليلة بالروسية والأوكرانية فيها طبع « إلهيه » . وخلف القناع

طواير وكل طابور يمتد شهوراً كان كل ذلك مستحيلاً لا يبقى إلا على الاحتمال الوحيد : أن تذهب إلى سرير من أهداها التهمة .. سريرك .. إلى سريرك تذهب ، مسوقة بغواية قطعة صغيرة من التحلس ابتدعها عقلك ابتداءً وكنت ترفن أن ما تبقى بعد ذلك لا يزيد عن كونه : مسألة وقت .

حتى تستوي الثمرة على فرعها وتسقط بين يديك طوعاً كان لا بد أن تدفع عنه ثقل الوقت . رحبت تدفع نفسك دفعا إلى الخروج حتى لاتجد نفسك ذاهباً إليها وهي لم تتفصح بعد . فتفسد كل شيء . كان عليك أن تمنح الأسطورة وقتاً لتتمل وكنت تمنح الوقت بين المصارح والمبهمات كنت تشتري ما تعثر عليه معروضاً للبيع من تذاكر سينما ومسرح في الاكشاف المخصصة لذلك عند مداخل محطات المترو وفي أركان المهابين . لم تكن تتنقى ولا تدقق ولا تقرا حتى ما هو مكتوب على التذاكر باستثناء عنوان السينما أو المسرح . وكانت المفاجآت مصوبة : ما بين عرض جيد أو عرض عادي . إلا هذه المرة التي كنت تنجس فيها إلى مبنى الأوبرا القديمة .. المعنى الفيروزي العتيق للبديع في شارع « الكراسني أرمسكي » .

دخلت دون « الهول » فلجأتك الاعلانات عن العرض مهدوشاً رحبت تقراً : « استوبوي مسرح ما زلا توف اليهودي ككيف . يقدم » ولم تكسر . فقط لاحظت انه بمصاحبة الكتابة الروسية والأوكرانية كانت هناك كتابة عبرية وشعار شمعدان سداسي الفروع . آثار كل هذا استغرابك وبخسوك وأرتباكك أيضاً . فانت لم تهيه نفسك لثل هذه الفرجة ثم إن هذا جديد وطارئ على كيف

والتكوين وقرص المجموعات من وطأة عدم متابعة اللغة .
كان واضحاً ان العرض يمكن عن عرس يهودى . وكنت
تحاول تمييز الخاص في هذا العرض . الخالص بمنطق فنى
وحسب .

كان عرضاً متألفاً وبذخاً . بدأ تعجب كيف تمتلكه
أقلية صغيرة . لكنه لم يكن تراثاً خالصاً لهذه الأقلية . لقد
كان خليطاً من التراث الراسخ للمسرح الاستعراضى
السوفييتى مع ملامح من هنا وهناك ... خطوات الرقص
الشعبى الأوكرانى ، وبعض من نغمات اللحنية ، إضافة
لعقو جسر متوسطى ... انزب إلى الإحسان اليونانية
الشعبية . كل هذا في أزياء مسرح استعراضى رُصع بنطلق
هنا وطواقى يهودية ملونة هناك . وغير الأوركسترا ذات
القوة الأوربية . صوا مستطوياً ومزماراً ويحلاً . لكن
لا بأس . عرض متأنق مُب صياً لفة عبرية . استمتعت
بتلاوين العرض . واشفقت على الأطفال الذين رقصوا
وغنوا . فلأبد انهم ماتوا كثيراً ليحفظوا أنوارهم والأغاني
بهذه اللغة النائية . إلا لو كانوا يعلمونها سرأ في البيوت ،
فأى أطفال ؟ فى الاستراحة خرجت مشياً بروح الشفقة
هذه . وكنت تتسأل عن صريح رأيك في حق أى جماعة
إنسانية في التعبير عن نفسها بما يخصها . ولم تكن تعرف
ما ينتظرك بعد خطوات قليلة .

خرجت من نور الصلاة الشجع إلى الزهلت سلطنة
الإضاءة بروح فنى لم يزايل بروح متسامح لكلكه فوجئت في
غمرة النور بأشياء غريبة . كان هناك من مد الطاولات هنا
وهناك في اللبدهات . وعلى المخاللات جُهرت مواد الدعاية
السافرة . جرائد تتكلم باسم اليهود السوفييت وتتبنى
الصهيونية كحركة تحرير لشعب يريد أن يعود إلى وطنه

التاريخى : إسرائيل.جرائد « الانبعاث » و « عصر نجمة
داود » و « التوافق » . ثم كتبت التحريف بإسرائيل
وإرشادات لطالبي الهجرة . وخراطط لإسرائيل تحتلع
الضفة الغربية والجلولان وغزة وتسميها بأسماء يهودية .
وهنا وهناك كانت تباع بادجات نجمة داود وعلم إسرائيل
وكانت الطواقى الصغيرة في مؤخرات الرؤوس تنتشر .
وصعقتك المفاجأة .

برق في عينيك بارق . ثم أحسست أنك على وشك
التهلوى متهازاً على الأرض ... انظمت الدنيا برهة هيء
لك فيها أن قلبك قد توقف . حاولت التماسك . فعدت لك
الرؤية وعدت تبصر من جديد ما صعقتك : مئات التمام —
صورة طبق الأصل من التعمية التي اشتريتها من خان
الخليط وأهديتها لتماما سرجيفنا وشيدت عليها أسطورتك.
صورة طبق الأصل زيد عليها نقش لنجمة داود على
الوجهين وحول النجمة تناثرت كلمات بالعبرية والروسية
والأوكرانية لم يستطع بصرك الزائغ أن يقرأها لكن قلبك
المقبوض توقعها .

سألت بينما راح قلبك يخفق وكنت تدارى ارتعاش
يديك من شدة الانفعال . وراح البالغ الصغير الذى يضع
في مؤخر رأسه تلك الطائفة الصغيرة السوداء يشرح لك ..
كلن يريد فقرات أسطورتك فقرة فقرة . بل بعبارة توشك
أن تكون هى نفسها التي تشرتها على سمع تمارا من
قبل . لم يتغير شئ إلا جملة البداية ، صارت : « هذه
تعمية عبرية قديمة سرها عمره خمسة آلاف سنة » .
وجملة الإغواء الأخيرة التي نقشوها بثلاث لغات حول
نجمة داود . « إلى إسرائيل . إلى إسرائيل . إلى
إسرائيل » .

الاحتياط على النفس أن جد جدهم كان يهودى الأم . أو أن
أجدتهم كانت نصف يهودية . تكأت إن لم تكن موجودة
سيختلقونها بالكذب أو بالرشوة أو بدونهما . وإسرائيل
إن تقول أبداً لا . ولم لا ؟ فلو من اللحم النهم يغذى آلة
الحرب الصهيونية . قول مجنزرات تراه يهرس ببوت
فلسطينيين صغيرة بيضاء .. يهرس لحم وعظام إخوة لك :

أطفال ونساء وشبان وعجائز . سيحرق قول المجنزرات
الدموية كل هذا ليتنى هؤلاء المهاجرين السوفيتيين بيوتهم
في الجولان والضفة وغزة . هل شاركت في تجهيز هذا القول
الدموي دون أن تدري . سؤال كنت ترد لسو تجيب عليه
تواً . ولم يكن هذا ممكناً . فلم تجد أمامك إلا الفرار من
شارع « الكراسنى أرمسكى » أى « الجيش الأحمر » !
لسمعتك المفارقة وأوقفت أول تاكسى ليخرج بك من شارع
البازلت الدامى . والمجنزرات الدموية تلك .

تأكت أن تمارا سر جيفنا تعلق تعميتك في عنقها
ما زالت بل أكثر .. كانت إيصاءات أسطورتك تعمل .
وتعمل بسرعة لم تتوقعها . كانت تمارا تتورد كلها . بمجرد
أن تمر بها هنا أو هناك كانت كثرمة تم نضجها على الفرع
وتنتظر القطاف . تنتظر بك لتمتد إليها أو تنتظر طربة هواء
تدفعها نحوك حتى لا تشعر بابتدال نفسها . كانت تتورد
وتتوهج بينما بردت أنت تماماً . كنت تبحث بأرق دائم عن
كيفية وصول أسطورتك المختلفة إلى هناك .. كنت تتجسس
عليها تقريبا .

تيلقت أن تمارا ليست يهودية أبداً . فكيف يمكن أن
تكون صهيونيات ؟ تكأت أن لا علاقة لها بيهود صهاينة أو
من بعيد . عرفت أنها ثرثت مع صويحباتها عنك . لكنها

أحسست أنك تفتنق وإن ذبحة ستشق قلبك . وكنت في
حاجة ماسة إلى الهواء المفتوح حالا . اندفعت عبر
باب الخروج إلى الشارع الجانبى لكنت كنت في حاجة إلى
أكثر من شارع جانبى صغير فجريت إلى الشارع الرئيسى
الواسع . شارع « الكراسنى أرمسكى » تريد مكاناً
فسيحاً تعب منه الهواء . وتتوهج في اليراح . فحة أسئلة
موجبة يلزمها الكثير من الهواء الطلق وبعض الانفراد .

كان للمساء في شارع « الكراسنى أرمسكى » صفاء
موحش لم يخفف عنك . لم يعطك ما تصبو إليه من الهواء
رغم تزاميه واتساعه . بل أكثر أنه دفع إلى ذهتك بصورة
قول مجنزرات مدرعة رأيته مرة يعبر هذا الشارع في واحدة
من تنقلات الجيش السوفيتى عبر المدن . كل للجنائزير
على أرض الشارع المبلطة بالبازلت صوت موجه يضرس .
كان مدرعة أسطورية تهرس عظام بشر مسفوحين على
البازلت . تندفع هذه الصورة إلى ذهتك . وتشعر بأثك ربما
أجبرت دون أن تدري . فكم من الصبايا والنساء اللائى
رايتهن في الأوبرا سيشتريه هذه التمية . وينزلن
تندفع أرواحهن المفرغة في مجتمع الشعارات المفرغة وراء
الخرافة . يتجنبن إلى سفر ربما لم يفكرن فيه بجدية أبداً .
أو تدفع الخرافة ما اختفى في دخائلهن من شريد حيال
السفر .. عند أول منعطف من صعوبات حياة تنقلب على
نفسها الآن في بلاد السوفييت . ويموازتهن سياسات
رجال .. أزواج وعشاق وإخوة . سيكتشفون بحس

وأنها ستذهب إلى مصر . لقد حصلت على « كامندير
ولكا » ... تذكرة رحلة سياحية إلى مصر تقدمت للحصول
عليها ووافقوا. صاروا يتسائلون مع راغبى السفر إلى
الخارج . تم كل شيء بيسر خارق « خرافة .. سحر » ،
وأخبرتكم بموعد سفرها .

لم يكن موعد سفرها إلى مصر هو موعد سفرك أثناء
العطلة . كانت ستذهب وحدها . وكنت في واقع الأمر قد
أسلست قيادتها لشخص ما مجهول يبيع التماثيل
أو يصنعها في مصر .. لعله في خان الخليل أو في محال
البازار عند سفح أبي الهول . وكانت مؤهلة للانهيـار عند
أول إشارة تصدر إليها من طرف إصبعه ... يامصطفى .

لم نتكلم أبداً عن أسطورتك . فكيف ذهبت أسطورتك إلى
هناك؟ لم لن الأسطورة لم تكن في حلجة إليك حتى تصل إذ
أنها قابلة للوجود بألية الاختلاق ذاتها .

وما التماثيل إلا صدفة صنعها « ميكانيزم » واحد
تتبعه عقول قديمة ، فهل يمكن ؟ وإلى هذا الحد من
التماثيل شبه المطلق ؟ نعمت . ولم يكف عنك السؤال فلم
يمد يدك إلى الثمرة الدانية . ولم تسنح لها هبة هواء تدفعها
نحوك . لكن الأسطورة كانت تسقى في طريقها منفردة ...
صارَت لها حياتها .

مثل اللطمة تفلتت بهجة تمارا سر جيفما التي خرجت
بها عن طور هدوئها وتحفظها المعتدين . أخبرتكم وهي
توثق على الرقعة والتحديق أن التسمية فعلت فعلها

غياب الوعي ، أم غياب الحياة

قفزت فكرة هذا المقال إلى ذهني حين قرأت في إحدى الصحف تفاصيل قرار مجالس الأمن الأخير بشأن قيام العراق بتدمير ما يملكه من أسلحة الدمار الضخم ، كشرط من شروط إيقاف إطلاق النار بصورة نهائية ، ثم طالعت في الصحيفة نفسها نيا عن إحكام إعداد مديرت ضد مهربي كميات كبيرة من المخدرات . وسار تداعي المعاني في ذهني على النحو الآتي :

يرمين لها وزاء ومستولون يتمتعون في مجتمعاتهم بمكانة عليا ، في الوقت الذي يتشاور فيه العالم من أجل مضاربة تجارة المخدرات ؟ إن الملك المخدرة ، على بشاعتها ، أقل خطرا بكثير من أبسط أنواع الأسلحة ، تملكه عن نماذجها الحديثة المقتدة . فأي نفاق وأية إنزواجية يمارسها مجتمعنا العربي المعاصر ، حين يتقبل مبدأ القتل بهذا اليسر ، بينما تنور أخلاقيات ومبادئه ثورة عارمة ضد

إن العراق بلد مستورد للصواريخ والأسلحة الكيميائية والبيولوجية ، الخ ... وإذا أُنشج اليمض منها أو قلم بتطويده ، فمن المحال أن يفعل ذلك إلا باستيراد أدوات الإنتاج وخبراته من الدول المتقدمة صناعيا ، وهذه الدول تعد الاتجار في الأسلحة ، سواء منها التقليدية وغير التقليدية ، مصدرا هاما ، وغريفا ، من مصادر ثروتها . فكيف إذن تحظى تجارة الموت الشامل بكل هذا الاحترام ، وترصد لها اللباغ الضخمة في ميزانيات أعظم الدول .

تجارة تظل ، يرغم كل أضرارها ، تمارس « في إطار الحياة » ؟

إن المشكلة كلها تكمن في نظرتنا إلى مؤسسة الحرب ، التي أحطناها بهالة من التبريل والتشريف تجعلها هي ذاتها نوعاً من « المخر » أشد فتكا من كل السموم الخضراء والبيضاء . فقد تلقى أصحاب المصالح ، ومن ورائهم صف طويل من الأدباء والمفكرين والفنانين ، في التلقى بإسعاد الحرب بوصفها ساحة الشرف والهداء والتضحية ، وكان ذلك ضروريا حتى يصبح من الممكن سق زهرة شباب المجتمعات البشرية ، على مر العصور ، إلى مجازل لا صالح لهم فيها ، ولا ترتبط في الأغلب بقضية واضحة من قضايا حياتهم . فلكي يضمن أصحاب المصالح تحمس المحاربين ، وقبولهم أن يسبوا طواعية إلى حتفهم ، كان لا بد من أن يبتكروا مجموعة من الأساطير التي ظلت مرتبطة بالحرب إلى حد أنها أصبحت جزءا لا يتجزأ من معناها وفهمها في أذهان معظم الناس . وأهم هذه الأساطير ، التي هي أشبه بالمخدر الشديد الفعالية ، أسطورة الشرف : فالحرب ، وفقا لهذه الأسطورة ، هي أهل مظاهر « الشرف » ، والجدى المقاتل يمارس « أشرف » عمل إنساني . ويفض النظر عن غموض معنى « الشرف » في هذا السياق ، فإن الفكرة تنطوي على تناقض صارخ : ذلك لأن الحرب تترك دائما بين طرفين . وإذا كان أحد الطرفين يجسد الشرف ويمارسه في قتاله ، فلا بد أن الطرف الآخر يجسد « اللاشرف » .. أعني الخسة والوضاعة والجشع ، الخ .. ولا لما كان لحوض المعركة ضد أي معنى . ولكن الذي ظل يحدث دائما هو أن كلا الطرفين كان ينسب الشرف إلى نفسه ، واللاشرف إلى الطرف الآخر ، مما يعني

بالضرورة أن الطرف الواحد يجمع بين صفتي الشرف وعكسه في آن واحد .

إن « فولكلور » الحرب قديم العهد ، متعدد الجوانب ، ولا يسمح المجال هنا إلا بإشارة عاجلة إليه . ولكن هذا الفولكلور كان يبدو أمرا لا يفرقه في عالم لم يكن يعرف سبيلا إلى حل خلافاته سوى استخدام القوة الفاشمة . فيقدر ما سيطر البشر « بالفعل » على الطبيعة وكشفوا أهم قوانينها وسخروها لخدمتهم بالتكنولوجيا السريعة التطور ، عجزوا عن استخدام العقل في السيطرة على العلاقات الإنسانية ، وظلت الحرب ، كمؤسسة ونظام شامل ، هي الملاذ الذي يلجأون إليه كلما استطلعت نزعاتهم . وكان هذا يعني تناقضا آخر ، الفرح وأبهق في تكاليفه بكثير : فنحن في سلوكنا مع الطبيعة عقلانيون إلى أبعد حد ، وفي سلوكنا مع أنفسنا لا عقلانيون إلى أقصى مدى . وإذا كان نمط الحياة البشرية قد تشر بفضل الحضارات الحديثة تغيرا كاملا ، فإن أسلوبنا الراهن في فض الخلافات العادة بين بعضنا البعض هو بعبه أسلوب الإنسان البدائي ، سواء أكانت الوسيلة هي العصا والسيف أم الصاروخ وطائرات « النبع » .

وأستطيع أن أقول إن الوضع ظل على هذا النحو حتى الحرب العالمية الثانية ، ثم بدأت الشكوك تساور الناس في صحة هذا « الفولكلور » الحربي منذ أن ظهرت إلى الوجود أسلحة الدمار الشامل التي تهدد بإفناء البشرية في دقائق معدودات . حين جاءت الحرب الفيتنامية ، التي لم تستخدم فيها أسلحة غير تقليدية ، تلبت البشرية إلى عنصر جديد : هو ضرورة التفكير في « القضية » التي يخضع من أجلها المحارب . وكانت تلك نقلة هامة في الوعي الشعبي بالحرب ، و بداية الإلحاق من تأثير « المخر » : إذ

من الضائير البشرية إلى انفى حد - وهو ما حدث بالفعل - واضعا نصب عينيه أن في بلاده رأيا عاما لم يعد

يحتمل التضحية بأعداد كبيرة من البشر ، بغض النظر عن طبيعة القضية التي يحاربون من أجلها .

لقد اتبعت في فرصة متقايمة وهدوء الفعل على الحرب في بعض المواقف الغربية طوال أسابيع عدة ، وكنت في كل يوم أؤداد يقينا بأننا نشهد واحدة من آخر الحروب الكبيرة ، وربما آخرها على الإطلاق . كانت العلاقات العالمية الجديدة ، التي استقبلتها أحداث ١٩٨٩ في أوروبا الشرقية ، تثير الناس بانتهاء عهد المواجهة العسكرية ، وتضفي على « السلام » قيمة تعلق على قيم التضحية والفداء والموت في سبيل الرأية ، الخ ... وبدأت الشعوب تدرك أن المشاكل قابلة للحل بالتقاهم والتفاوض ، وأن الاقتتال كسبيل إلى فض المنازعات إنما هو أسلوب بدائي ينبغي أن يتجاوز الإنسان . وبدأ يتضح للشعوب تدريجا أن الحياة البشرية إنما من المصالح والمكاسب مهما عظمت .

وبطبيعة الحال فإن لهذا الوعي حدودا : فحين تتحدث الدول المتقدمة عن « الحياة البشرية » تعنى حياة أبنائها ، لا أبناء الطرف المتصارع معها . فضلا عن ذلك فإن شعوب العالم الثالث لم تستطع الوصول حتى الآن ، إلى المرحلة التي تنعكس فيها الحياة البشرية إلى هذا الحد ، وحتى لو فعلت فإن انعدام الديمقراطية يحول دون تعبيرها عن أي موقف من مواقف الرفض . ويترب على ذلك أن تقل بلاد العالم الثالث ميدانا للنزاعات المسلحة التي تحرس البلاد الكبرى على تجنبها ، وتقل سوتا

كان يكفى قبل ذلك القول إن الوطن في خطر ، لكي يدفع الشباب متحمسا إلى ميدان القتال ، دون تسأل عن السبب الذي يقاتل من أجله . أما في فيتنام فقد انقسم الشعب الفرنسي ثم الأمريكي على نفسه انقساما حادا ، وظهرت في بلاد عديدة حركة تعارض الحرب ، وتطرح لأول مرة ذلك السؤال الذي لم يكن أحد يجزئ على طرحه في الحروب السابقة : هل الشباب ملزم بتلبية نداء الوطن للقتال إذا لم يكن مقتنعا بالقضية التي يحارب من أجلها ؟ ثم جاءت حرب الخليج ، فأضاعفت اعتقاد أنه لخطر العنصر جميعا ، وهو التفوق من الحرب من حيث المبدأ ، بغض النظر حتى عن « القضية » التي تشن من أجلها الحرب . فقد كان هناك رأي عالم بالغ القوة ، في أمريكا وأوروبا ، يرفض من حيث المبدأ إرسال الأبناء والأزواج لكي يقتلوا في حرب ، ويخرج الناس في مظاهرات مسلحة ترافق شعارات يرفض فكرة الحرب ذاتها ، كشمعون : لا إمداد للدم من أجل الزيت ؛ ولولا أن سلوة الرئيس العراقي كان في ذاته أبشع تجسيد للاستخدام للإنسان للقوة المسلحة ، لأصبحت لهذه الأحداث الغلبة على كل من عدائها .

وعلى أية حال فقد كان لهذا التيار تأثيره البالغ في سلوك طرق النزاع ما : فقد ركز الجانب العراقي في دواعيه على تخويف خصومه من « أم المعارك » التي سيمسك فيه القتلى من الطرفين بعشرات الآلاف ، وبأن حتى اللحظة الأخيرة مقتنعا بأن هذه المعركة الكبرى ستقضى إلى ثورة عارمة في الرأي العام الغربي تؤدى إلى توقف الحرب دون نتيجة حاسمة . وفي مقابل ذلك تعتمد الطرف الآخر في الصراع أن يؤثر المعركة البرية تأخيرا ملحوظا حتى يقل

مفضلة لأدوات الموت والدمار التي تتراجع البلاد المنتجة لها عن استخدامها ضد بعضها البعض ، ويظل فوككلور المجد الحربي والشرف العسكري والاستشهاد هو النغمة السائدة في بلادنا ، بعد أن تجاوزته بلاد العالم الصناعي المتقدم .

لقد قلت مرارا ، ومازالت أقول ، إنه سيأتي يوم ينظر فيه مؤرخو المستقبل إلى تاريخنا الحالي على أنه يمثل « مرحلة ما قبل التاريخ » ، لأن التاريخ الحقيقي للبشرية إنما يبدأ منذ اللحظة التي تصل فيها انظمتنا المعنوية إلى مستوى قدراتنا المادية ، فنطبق الأساليب العقلية والطمية في حل نزاعاتنا ، بدلا من أساليب الاقتتال الذي يظل دائما ، مهما

تعقدت التكنولوجيا المستخدمة فيه ، بقية من بقايا العصور البدائية .

في مثل هذا العالم ، الذي هو أقرب إلينا مما نتصور ، سوف نتعامل مع صانع السلاح وتجاره بأقصى مما نتعامل مع زارع الخدرات ومروجها . وسنحرم أدوات الموت بصرامة تفوق تحريمنا لحبوب الهلوسة ومساحيق التخدير ، عندما ، سمحتل ميزاننا لأول مرة في تاريخنا ذلك لأن ما يقضى على حياة شعوب بأكملها ، يستحق تحريما وتجريما يفوق ما يكدر أو يضر أفرادا متناثرين . هذا ما يقول به المنطق السليم ... وكل الدلائل تدل على أن هذا المنطق هو الذي سنكتب له السيادة في القرن المقبل .

حالة النقد الآن من النقد الحديث الى البنيوية

نعرف أن الكثيرين من الشعراء والروائيين والنقاد
والمؤسسين يشعرون بأن جزءاً كبيراً من الحركة
النقدية في العالم الغربي الآن، محصور داخل أسوار
الجامعات أو فيما يسمى بالنقد الأكاديمي . والواقع
أن النقد الأدبي قد انقسم منذ الأربعينات إلى
تيارين رئيسيين .

de Man وهارتمان وبنيه ويك وإيهاب حسن ، ثم في
الفترة الأخيرة أرباب المدرسة البنيوية .

وقد اتسعت الهوة بين هذين التيارين شيئاً فشيئاً حتى
أصبح لدينا الآن — تقريباً — نوعان مختلفان من النقد
الأدبي يمثل كل منهما أبناء « مهنة » مختلفة . فهناك
« الضياع » من أرباب نظرية الأدب الذين يسيطرون على

— النقد التطبيقي ذو النزعة الاجتماعية ، ويمثل هذا
التيار نقاد كبار مثل ليونيل تريلينج ، وإيلز Leavis ،
وكراين ويسون ، وكزان على سبيل المثال لا الحصر .

— النقد النظري أو ما يسمى بنظرية الأدب ، وهذا
التيار يقوده في آن واحد النقاد الماركسيون ، وأرباب النقد
الحديث ، وكذلك كبار المنظرين من أمثال نورثروب فراي
وريتشارد بлум ، وأساتذة الأدب المقارن من أمثال دي مان

الدراسات الأدبية في الجامعات (وإلى درجة أقل في فرنسا) التي يستهوى جمهور القراء فيها الحديث في نظرية الأدب) ، وهناك من الجانب الآخر النقاد الممارسون ومحترفو مهنة النقد .

والمشتغلون « بالنظرية » يميلون نحو التحليل الفلسفي والتاريخي والجمالي واللغوي . أما المحررين منهم قليلا فقد عكفوا على دراسة التجربة الأدبية المعاصرة ، والقيم المعاصرة ومحاولات وضع مقاييس محددة لتقييم الأدب . وأما « الخبراء » فهم يملأون بكتابتهم المجالات العلمية التي تصدرها الجامعات ، وكذلك المجالات الأدبية المتخصصة ، أما النقاد الممارسون فهم يملأون صفحات المجلات العامة ذات التوزيع الأوسع والجرائد اليومية .

من الواضح أن هذا الانفصال بين التيارين أو « المهنتين » النقديتين يدق ناقوساً للخطر معلناً أن هناك خطأ ما في النشاط النقدي المعاصر . فلننقد التطبيقي أصبح انطباعياً ومسطحاً خفيفاً بدرجة متزايدة ، بينما أصبح النقد النظري ذا طابع تقني متخصص وانفصلت الأكاديمية عن السوق العامة للأدب .

وفي عام ١٩٧٠ تحدث الناقد الكبير بول دي مان عن أزمة النقد في العالم الغربي وخارجه . رغم أنه أعرب عن بعض التعاطف مع البنيوية . ومنذ ذلك الوقت والأزمة في ازدياد . فسلطة النقد الأدبي بدأت منذ ذلك الحين تراجعه

تحدياً متزايداً من حركات التحرر في المجتمع ، وإيضاً من الشعور المتزايد بأن المقاييس التقليدية في النقد لم تعد صالحة لا يستيعب الأفكار والأشكال الأدبية الجديدة . وما يراه البعض على أنه أزمة في النقد يراه آخرون على أنه تحرر من القوالب والمقاييس القديمة وإحياء للطاقة الإبداعية الجديدة في عالم لم تعد تحده حدود أو قيود .

أما بالنسبة للنقاد الممارسين الذين لا تههم في كثير أو قليل دروب ومسالك النظرية من بنوية إلى أسلوبية إلى سيميولوجية إلى غير ذلك من التيارات المعاصرة ، فإن أفضلهم يتناولون الإبداع الأدبي من وجهة نظر اللحظة التاريخية التي يعبر عنها هذا الإبداع ومن منظور اجتماعي .. أي أنهم يرفضون منهج الفن للفن ويمتقنون منهج الفن للمجتمع وكما يفصحون عن اهتمام عميق بالأسلوب . وهم على وجه الإجمال ، لا يهتمون بقيم الشكل الخالص ولا بالتحليل اللغوي للنصوص الأدبية ، بالرغم من إلمامهم بالنظريات النقدية المعاصرة وما قبلها من نظريات .

أما تطور نظرية الأدب في العصر الحديث فهي قصة أخرى .. وقصة معقدة إلى حد كبير. لكن التيارات الأساسية فيها كانت هي : النقد الحديث ، النقد الماركسي وهو أكثر أشكال النقد الاجتماعي التزاماً ، والبنيوية ، وتمثل هذه المدارس الثلاث من النقد الأدبي تيار الاستمرار ، وفي نفس الوقت عوامل التمزق في النظرية النقدية ، مما يشكل في مجموعه أزمة النقد الآن .

سياسية ، والتأكيد على قدسية النص التي تعلو على أية اعتبارات عملية أخرى . وكان هم هذه المدرسة الأولى هو ضمان التفسير الصحيح للنص من حيث هو بناء ونسيج ، لا من حيث هو نتاج المجتمع أو لحبة تاريخية معينة . وقد أدى هذا الاتجاه إلى ظهور مجموعة من النظريات التي استمدت أصولها منه ، وكلها تتطرق ببناء النص ومعناه ، وتعتمد القراءة الدقيقة والمسدقة للنص وسيلة للتحليل النقدي .

وكما نعرف جميعا فإن النقد الحديث ظهر كرد فعل للنقد الرومانسي والنقد الانطباعي الذي يفسر العمل الأدبي في ضوء انطباعات الناقد الشخصية أو في ضوء حياة الكاتب وظروفه الشخصية أو الاجتماعية ، كما تأثرت هذه المدرسة أيضا على التفسير الاجتماعي والتاريخي للأدب ، فكانت محاولة لتحرير الأدب ذاته من النظرة التي تعتبره جزءا من علم الاجتماع أو السياسة أو الأخلاق . وأصحاب النقد الحديث يقولون إن القصيدة — وقد كانت معظم كتاباتهم — تنصب على الشعر — هي عمل إبداعي يتميز بتعدد مستويات المعنى وتعدد الدلالات ، فلا يمكن حصره في معنى أو مدلول واحد . لكنهم لم يكونوا يؤمنون في نفس الوقت — مثلما يؤمن أصحاب البنيوية مثلا بأن تحليل النصوص يستلزم تفكيكها ثم إعادة بنائها ، كما لم يؤمنوا بأن القارئ شريك في تأليف النص الأدبي .

ومع ذلك فهناك مساهمة مشتركة بين النقد الحديث والمرحلة التي جاءت بعده في تطور النقد الأدبي المعاصر

ومراحل تطور هذه المدارس تمثل ما مر به النقد الأدبي في العالم الغربي من تحولات .. فهو تارة يعلى من شأن النص على حساب الناقد ، ومرة أخرى يعلى من شأن الناقد

على حساب النص ، وهكذا ، مما سبب تخطيا شديدا في الممارسة النقدية في العصر الحديث ، فبينما أحيا النقد الحديث النزعة للاهتمام الشديد بالنص دون العوامل السياسية والاجتماعية والتاريخية التي يعكسها ، فإن أرباب البنيوية لم يلقوا اهتماما للمعنى مؤكدين أهمية المبنى . وكلاهما (بما فيهم النقد الماركسيون وإن كان ذلك بأسلوب آخر) ضحى من دور القارئ أو المتلقي في إعطاء العمل الفني قيمته الحقيقية .. فالقارئ هو الذي يقوم بإعادة بناء النص في ذهنه . وهناك ناقد بنيوي ، على سبيل المثال ، هو الإيطالي أمبرتو إكو Umberto Eco ، وهو من أصحاب البنيوية الجديدة ، يقول بأن «القارئ» يعيد خلق النص بقراءته له .. وهي عملية كما يقول الناقد وإيم فيليس تنطوي على نوع من الاغتيال ، فإعادة ولادة النص في ذهن القارئ تنطوي في الحقيقة على اغتيال المؤلف . أما بالنسبة لتقييم العمل الأدبي ، فإن هذه العملية تختلف تماما عند أصحاب النظرية ، لكنها تشكل الأساس في النقد التطبيقي .

وهناك مفارقة هامة ينطوي عليها هذا التطور الذي مرت به النظريات النقدية ، فقد كان الهدف الأول لأصحاب النقد الحديث هو التأكيد على استقلالية الأدب عن غيره من الأنشطة الإنسانية الأخرى ، لاجتماعية كانت أم

ولابد عند التعرض للنقد الحديث ومن بعده البنويّة، أن نشير هنا قضية القيمة أو « تقييم » العمل الأدبي وليس مجرد تحليل عناصره الشكلية أو البنائية ، فمنهج كل من المدرستين لا يعطينا في النهاية إجابة شافية على سؤال هو من أهم الاسئلة التي يجب على الناقد أن يجيب عليها إن لم يكن أهمها جميعا . وهو : هل هذا العمل الأدبي عمل جيد أم لا ؟ إذ لا يكفي « وصف » مكونات العمل الأدبي

لإصدار حكم « تقييمي » على قيمة هذا العمل ، ولا يكفي أن يقول لنا أصحاب النقد الحديث إن القصيدة الجيدة هي التي تحتوي على قدر والفر من المفارقات الشعرية ، والدلالات المتعددة والبناء المركب وغيرها . وقد قال الناقد الكبير ف . ر . ليفز F. R. Leavis ذات مرة إنه مالم يستطع الناقد أن يحدد لقرائه القيمة الحقيقية للعمل الأدبي ، فإن هناك خطورة شديدة في منهج التحليل الوصفي ، سواء في النقد الحديث أو البنويّة ، إذ قد يتوهم القارئ أن أي عمل أدبي مثل أي عمل آخر ، وأن أدوات التحليل في النقد الحديث أو البنويّة يمكن استخدامها في تحليل نصوص متفاوتة المستوى والقيمة تماما .

وإذا كان أصحاب النقد الحديث والبنويّة معا يعززون بالنص إلى عناصره الشكلية المجردة عن محتواه الاجتماعي أو التاريخي ، فإن النقد الماركسي على الجانب الآخر يصر النص في مدلولاته الاجتماعية والسياسية والتاريخية دون الاهتمام الكافي بعناصر البناء أو الشكل ،

وهي البنويّة ، هي التأكيد على أهمية النص ... وإن سارت البنويّة خطوة أبعد في تجاهل البعد التاريخي والاجتماعي للنص تماما ، بالرغم من أن البعد التاريخي والاجتماعي هو مخزون أخيرة البشرية الذي يستمد منه الكاتب مادته . ولقد كان رد أصحاب النقد الحديث على تجاهلهم للإطار التاريخي والاجتماعي للعمل الأدبي هو

أنهم يعملون بوجود هذا الإطار كأمر بديهي حتى يركزوا على تحليل عناصر الشكل والصنعة الفنية فلا يضيعوا الوقت في شرح خلفيات العمل الأدبي ، إذ أن هذه العناصر نفسها هي التي طال تجاهلها أو عدم الالتفات الكافي إليها فيما سبقهم من تيارات ومدارس نقدية . ومع ذلك ، فإن اهتمامهم بالنص في استغلاله عن هذه العوامل التاريخية والاجتماعية يعد خطوة أساسية في الاتجاه الذي تبنته البنويّة بعد ذلك وهو التركيز على النص وحده دون غيره وباستخدام علم اللغويات كمفتاح لفهم النص . وقد كانت إرصاصات هذا الاتجاه موجودة عند أصحاب النقد الحديث أنفسهم ، فريتشارد بلاكر R. Blackmur مثلا قال ذات مرة إن مستقبل نقد الشعر يمكن في علم اللغويات . وربما كان بلاكر يعني حين قال قوله هذه تحليل لغة الشعر بالمعنى التقليدي للكلمة ، وليس النظريات الحديثة لعلم الاجتماع ، على عكس البنويين الذين يؤمنون بأن جوهر الأدب هو اللغة . ومن هذا المنطلق فإنه يمكن اعتبار النظرية البنويّة ، كما يقول الكثيرون من معارسيها ، اتجاها يختلف اختلافا جديدا عن كل ما سبقه من نظريات النقد التقليدية .

وهذه النظرة في مجملها تفترض أن الفن يلعب دوراً في الإصلاح الاجتماعي .

وإذا كان الاتجاهان السائدان في حركة النقد المعاصر وهما ، النقد الحديث والبنوية بعده من جانب ، والنقد الماركسي من جانب آخر ، بيدوان وكأنهما يلقان على ملرل نقيض ، إلا أن هناك أرضية مشتركة تربطهما وهي التأكيد على أهمية القارئ . فالفنقد الماركسي يفترض أن تغيير القارئ هو هدف العمل الأدبي ، وكلما اتسعت قاعدة القراء كلما استمتع العمل الأدبي أن يحدث اثره في التغيير الاجتماعي المنشود .

وخارج هذه الاتجاهات هناك عدد من النقاد المعاصرين الكبار الذين لهم وزنٌ وتأثير كبير في حركة النقد الأدبي المعاصر ولكنهم لا يلتزمون بمدرسة معينة وإن كانوا يسعون بإحدى القدمين على أرض النظرية وبالأخرى على أرض التطبيق ، ومن أهمهم نورثروب فراي Northrop Frye وهارولد بلوم Harold Bloom أما منهج فراي ، في تصنيف الألب حسب الفصول الأربعة ، وكذلك نظريته في البعد الأسطوري للألب التي تعتمد على فكرة « النماذج الفطرية » Archetypes ، وكذلك نظرية « بلوم » في التأثير ، فقد لعبت دوراً هاماً في تدريس الألب لطلبة الجامعات — خاصة الأمريكية — وبالتالي إعداده جمهور واسع من متذوقي الألب من خلال التعليم النظامي . وإبيلها كان الناقد الكبير إيرون وينترز I. Winters الذي اتخذ موقفاً متوسطاً بين التأكيد على القيم الجمالية من

واضعين ، القيمة الفنية ، للعمل الأدبي في الدرجة الثانية أو الثالثة بعد مملكته داخل المنظور التاريخي . فجورج لوكاش مثلاً ، وهو من أفضل النقاد الماركسيين ، ينظر إلى الرواية الحديثة كتحرير عن انهيار الطبقة البورجوازية ، ويتحدث عن الروائي الألماني توماس مان باعتباره آخر الروائيين العظام ممثل البورجوازية ، وأعظم من سجل انتصارات هذه الطبقة وانحجارها ، ويفسر نواحي القصص في رواياته بمعزجه عن الوصول إلى رؤية اشتراكية للإنسان والمجتمع .

ومن أفضل المحاولات لتطور النقد الماركسي من داخله ما قام به هيربرت ماركيز Herbert Marcuse في كتابه الأخير : « البعد الجمالي : نحو نقد علم الجمال الماركسي » وفيه يدافع بأن الفن « لا يعكس مابسي بحقيقة الوجود ولا مصالح طبقة معينة » . وإنما الفن الحقيقي هو ثوري بطبيعته ، ليس في تأثيره السياسي العاجل في التحريض على الفعل ، وإنما في هدفه للمسلمات القديمة والأفكار البالية . وبالتالي مساهمته في خلق وعي متطور بالواقع .

ويقترض هذا الرأي أن الفن ، مثله مثل التاريخ ، هو عنصر من عناصر التقدم نحو تحقيق مجتمع أفضل ، وبالتالي فهو يعبر عن حقيقة أعمق وأشمل . ويختصار إن الفن هو نوع من الحقيقة العليا التي ، تبشر بالعدالة والتقدم ، وأداة من أدوات التحرير الفكري والاجتماعي .

وتبقى عدة ملاحظات بسيطة على منهج البنيوية ونقدها في إضاءة المشكلات النصية والنقدية فالواضح أن السواد الأعظم من الكتابات البنيوية - مثلها مثل الكثير من كتابات تحليل النص - في النقد الحديث - تبدو وكأنها تمرينات ذهنية عنيفة يقوم بها لاعبين مهرة على حساب الهدف الأصلي وهو النص ، الذي تتضاؤل أهميته في اللعبة النقدية أمام مهارة التمرين البنيوي وتخريجاته .

وخلاصة القول أنه بالرغم من أن هذه النظريات النقدية الحديثة مثل النقد الحديث والنقد الماركسي والبنيوية والمسيحية وغيرها قد جعلت من النقد الأدبي مؤسسة قائمة بذاتها خاصة في الجامعات ، وكانت في أحيان كثيرة من العوامل المساعدة على تكوين الذوق الأدبي لدى قطاع عريض من الطلبة الذين يدرسون النصوص الأدبية كجزء من مناهجهم الدراسية ، إلا أنها حققت حالة من الانقسام الشديد بين الأدب والشارع الثقافي العام حيث لا يمكن للمتلقي العادي - الموجه إليه هذا الأدب أساسا - أن يميز هذه النظريات الجديدة الموزعة في التخصص . فأصبحت المؤسسة النقدية محصورة في أغلب الأحوال داخل أسوار الجامعات والمجالات المتخصصة ، وهذا التوغل في النظرية المتخصصة وتطبيقاتها أبعد المؤسسة النقدية أكثر وأكثر عن الخبرة الإنسانية التي يقدمها العمل الأدبي وعلاقتها ببقية مكونات الثقافة في عصرها . وكما قال ريتشارد بلاكمور : « لا يمكن لأي كمية من التحليل اللغوي أن

ناحية ، وعلى الوظيفية الاجتماعية للأدب من ناحية أخرى . وهناك أيضا أساتذة الأدب المقارن مثل هارتمان و دي مان ، وغيرهما ، الذين بدأوا يمجسون مناهج التحليل البنيوي مع المناهج المعروفة للأدب المقارن ، فرنسية كانت أم أمريكية .

ولا يسمع المستقرى لحالة النقد الملمص إلا أن يلاحظ أن البنيوية تمثل تغيرا جذريا في الاتجاهات الماصرة للثقافة والنقد على حد سواء . فمن الناحية الثقافية نجد أن أصحاب البنيوية ، مثل النقاد الماركسيين الذين تأثروا بهم ، يصدون إلى تفكيك نظام الأفكار والمؤسسات القائم من أجل إعادة بنائه . وجدير بالذكر أن التأثير الماركسي على البنيوية هو نتائج كبير بينهم في المصطلح النقدي الفرنسيين ، وهناك تشابه كبير بينهم في المصطلح النقدي وفي مفاهيم من « المجتمع البرجوازي » ، كما أن البنيوية نفسها تعتبر حركة يسارية . والفرضية التي تحكم عمل أصحاب البنيوية أنه لا توجد مسلمات فكرية أو أية حدود تحدد الأنماط المتفق عليها من الأفكار أو السلوك . وفعل « يكتب » نفسه ecrire كما يقول بارتيز Barthes وفعل لا مفعول له ولا فاعل ، وإنما هو منظومة العلاقات (أو الدالات) التي يتكون منها النص الأدبي . ولذلك فإن أصحاب البنيوية يجدون أنفسهم عند التطبيق في الرواية التجريبية الماصرة التي تلغى مبدأ « الحكاية » أو الحدود كما تلغى تفكيك تتبع مصير الشخصيات من بداية إلى نهاية .

تشرح لنا الإحساس الكامن وراء القصيدة أو الروح
التي بثها فيها الشاعر .

ولاشك أننا بدنا في النقد العربي لحق بهذه الصورة
النقدية التي وردت إلينا من الغرب ، فقد شاع بيننا النقد
الحديث منذ أن دعا إليه رشاد رشدي في الستينات ، كما
كانت لدينا منذ الستينات أيضا نماذج في النقد الاجتماعي
والتاريخي ممثلة في أعمال مندور ، وبعض النقد الماركسي
ممثلا في أعمال محمود العالم وزميله د . عبد العظيم أنيس
... إلا أن هذه التيارات ظلت فردية لا تتحول إلى مؤسسة
نقدية هامة في الجماعة أو في الشارع، وإن كان تيار النقد
الاجتماعي قد غلب عند الكثيرين من نقاد الصحف الذين
تعلّموا على أيدي مندور سواء في قاعات الدرس أو إعجابا
بالقولة العامة بأن الفن للمجتمع ، ناسين أو متناسين أنه
لم تكن هناك أبدا مدرسة في مصر تدعو إلى ما يسمى بالفن
للنفس، وإنما كانت الدعوة هي اعتماد مناهج النقد الحديث
في التحليل النصي وأخيرا فقد أخذت في أواخر
السبعينات وحتى الآن تيارات حديثة موهلة في التخصص
مثل البنيوية والأسلوبية والسيمولوجية وغيرها، تضرب
أبوابنا النقدية بشدة .. فتوسع الهوة مرة أخرى بين النقد

الأدبي والشارح النقيض أوحى الشارع العلم .. وتعود
بالنقد الأدبي القهقري إلى داخل أسوار الجامعات أو
المجلات المتخصصة التي قد لا يقرؤها إلا من يكتبون فيها
أو أصداقهم من المحبين، بقدراتهم الفذة على القيام بتلك
التعريعات الذهنية العجيبة المرهقة .

وفي رأيي أن هناك دورا أساسيا لابد أن يلعبه النقد
الأدبي لكي يكون مقيدا للقارئ والمتخصص معا . وهو
أن يضع مقاييس محددة للقيمة الأدبية والفنية ويصدر
الأحكام النقدية التي تفصح عن القيمة الحقيقية للعمل
سواء من الناحية الفنية أو في علاقته بالمجتمع
وأفضل نماذج النقد عادة هي تلك التي تحقق هذا الهدف
من خلال التفاعل مع انماط الفكر والفن والأدب في
عصرها ، ومن خلال اتخاذ المواقف تجاه القضايا الأدبية
والثقافية المشارة . ولكي يلعب النقد هذا الدور لا يمكن
فصله عن وظيفته في التقييم — لا مجرد الوصف —
فالتقييم هو جزء أصلي وطبيعي وعضوي من عملية
النقد . وكما أن كل عمل فني جديد هو بشكل أو بآخر نقد
لما سبقه من أعمال ، فإن كل عمل نقدي لابد أن يحدث
تأثيرا في تغيير اتجاهات الإبداع الأدبي .

رائحة الليل



كان شمة ضوء خفيف لا يكاد يستبين يبدو من خلفها ، لما لحقتها

قيل أن أركض . وها أنا سوف أصل إليها ، والوح حين
تراني أسفل الشرفة ، وأمرى لها بقيلة ثم ادلف إلى الباب
الواسع ، وعلا صوت الفئران جارحاً ربيعاً . وضجيج
كلاب بعيدة ، وربما عربات وقطارات . وأنا أطرق الأرض
بخفة ، بل وأرغب في أن أغني الحاناً أحبها ، لكنني تذكرت
أنني كثيراً ما انتشر وأسى الكلمات واخترع كلمات
نحري ، فاستولى على خيبة دفيني لأنني فشلت في حفظ
أغنيات كثيرة

ينشد ما دهشت ، لما رفعت عيني إليها ، وأنا اصعد
السلالم الأربعة المفضية إلى المدخل ، قبل أن انصرف نحو
الباب ، واستقبل رائحة الريحان في الحوضين المتقابلين في
الركن . لم أجدها ولم أجد الشرفة ، فتوقفت لمسح المكان
جيداً . مكان الشرفة وجدت نواخذ صغيرة ضوؤها
خفيض .

لما بان شبحها بعيداً في العتمة ، تركت ساقى تتطلقان ،
والرياح تندفع بين أوراق الشجر المتتابع على الجانبين ،
ورائحة الليل حريفة تملأ الأرجاء ، أحسها تنفذ إلى
مماسي . لا أخشى شيئاً قدر خشيتي من الفئران التي
أسمع صرخاتها القصيرة على حالتي الممضى الضيق .
وقلت لنفسي إنني سوف أتجنب رفع عيني إليها ،
وسأكتفي لفظ بإحساسي أنها هناك تطل وتراني ، وربما
كانت تشير لي الآن ، بشمرها القصير يحف بجانبي
وجهها ، والليل يضوى على ذراعيها العاريتين البعيدتين
وأنا أحمل جسمي حملاً على الركض . ولحقت حذائي
مكتومة وبشرى تراباً خفيفاً ، سرعان ما يفيب وبس رائحة
الليل . وبشيء جعلت تجيئني الروائح الأخرى على مهل .
لجئون ونارتج وريحان ويوسفي ، ويحل إرهاب هاديء
عذب ، وأنا لا أدع قدمي تلمسان الأرض ، عازماً على
الوصول قبل أن أرفع عيني نحوها .

أغلقت عيني بقوة . نعم لقد رايتها من بعيد ، يحيط شعرها القصير بوجهها ، وذراعاه الماريتان يضيئ عليهما الليل في الشرفة المعلقة في الدور الثالث ، ذلك الذي يتعين علي أن أصدق إليه الآن . وأنا قد ركضت كثيراً ، ربما منذ أول الليل ، وأظن أنه أن لي أن أسترجم بعد كل ما جرى . وبالرغم من الليل والبرودة ، كان جسعي مهلاً تصاماً من الحرق . وبدون أن أفتح عيني ، انحصرت إلى اليسار ، محاذراً الاصطدام بالحجر الضخم الذي يسد جزءاً من العتبة .

على أنني بعد الدرجات الثالث الأولى ، استعدت للقفز فوق درجات الدور الأول على أصابع قدمي كما أفعل دوماً . تلففتني أجسام وأجسام تنفث وتوه وتوصوص وتعمو وتلح وتغزو وتعمو : أجسام وأجسام مشعرة وغير مشعرة . عارية جميعها وساخنة وأنا أنقلب والقوم وأنقلب مجاهداً في الاحتفاظ بوجهتي ، وأنقلب ثنائية فوق أجسام تهتز وتنهض وتلح وتتدافع . أعصفت عيني وقلت لنفسى إن علي أن أتجه إلى الصعود في كل الأحوال ، وإلا أخشى هذه القشعريرة التي تجعلني أتقزز من لمس الأجسام العارية الجالحة . رحت أنسأ بنفسى قدر الطاقة عما أحسب أنه بطولها وأقوامها وأثوابها ، غير أن صراخها المثلث أصابني بالجنون فجأة كانت تزوم ثم تجار من قدمي الخائفتين ، أخلصهما من بين الجلود ، فأنقلب على وجهي وأسد ذراعي قليل مسطوحي وأستند لأقلام مرة أخرى ، وأولى وجهي نحو الطابق الثاني دون أن أرى شيئاً . أمد يدي إلى الجدار ، فتدفعني الأجسام للترنح ، فأمد يدي الأخرى محاولاً الاستناد إلى الدرابزين غير أنها تعاود الدفع .

منذ قليل ، خلعت أنني نجحت في الإفلات من أي مراقبة

محتملة . حملتُ حقيبة « سمسونيات » من ذلك النوع الذي أملكه ، وأمقت هيئة من يحملونه لكنني رضيت بحملها ، وتوجهت إلى « الفجالة » ، ومضيت أدور وألف في « باب البحر » حتى اقتربت الساعة من السابعة ، وإلى تمام السابعة بدأت السير ، فمن يقابلني ، ويحمل عني الحقيبة المحشوة بالأوراق ، والتي كان متعيناً علي أن أسلمها له ، بعد أن كان هناك احتمال بتعرضي للمداهمة ، وبالتالي الاستيلاء على الأوراق — من يقابلني إذن . كنت أعلم أنه سوف يبدأ السير في السابعة أيضاً من أول شارع « كامل صدائي » من ناحية « الضاهر » ، بينما أبدأ أنا من ناحية « رمسيس » مضيت متمهلاً أترج على المكتبات المتتالية : صناديق زجاجية متجاورة تحوى كراسيات وأغلفة كتب وإقلاماً ولعب الوران وتتابع وتتابع بلا انقطاع ، حتى كدت أصطدم بها . ابتستت في البداية ، ثم انفرجت شفهاها عن ضحكة حقيقية ، وأنا مرتبك بالفعل ،

بل وربما بدأ علي أنني أبحث عن طريقة للتخلص منها ، مثلاً تفعل عندما يقابل أحدنا صديقاً أو قريباً له ، بينما تكون مع زملائنا في مهمة ، عليك لحظتها أن تنتهي بمن قابلته بصرمة ، وربما تدفعه لتهدم به . عرفتها منذ أكثر من عام ، وظللتنا شهوراً نلتقي في أماكن مختلفة متباعدة :

حديقة الحرية بالقرب من متحف مختار وجامع عمرو وشارع مسرة وشارع الأزهر وعند حديقة الميريلاند ومحطة مارجرجس التسلم منها حقيبة الأوراق وتلف معاً ، نخبر المراقبة خلفنا ، قبل أن يفصل كل منا عن الآخر في البداية ، كنا نتبادل حديثاً مقتضباً عن الشوارع والحارات التي نطعمها لتساكد ممن يضمن أن يكونوا خلفنا ، لم يكن ممكناً لنا أن نجلس معاً في أي مكان ،

وجدتُ قدمي تخوضان في الهواء ، وقد غارت الجلود الساخنة ، ثم انقلبتي على وجهي ، واحسست بالآلام عنيفا يتقد في أنفي وعيني ، واندفعت أنهب السلام القليلة حتى الطابق الثاني ، ولم يبق أمامي إلا طابق واحد وأصل إلى مسكني ، وجعلت امسح أنفي وأتحسس عيني وأشم رائحة الدم شاعراً بلزوجته بين أصابعي .

تراجعت أصوات الهدير والخور والعواء حتى بقي هسيس بعيد . وتعمدت عيناى على الظلام ، فيما كانت البسطة الطويلة للطابق الثاني يبدو شبح جدارها في الأعلى . في الناحية اليمنى يسكن عدد كبير من الطلبة في الشقة المفروشة . وفي الشقة اليسرى القابعة تحت مسكني بالضبط تسكن الأزمنة الصغيرة مع أمها المميز التي تبادلني الحديث كلما طلعت إلى شرفتي : ترلع في وجهها وعيونها الباهتة وهي جالسة في الشمس ، تحبس ما أقوله لها من حركة شفطي . وحين اقتربت ، أمكنني أن أرى الضوء اللليل يتسلل عبر باب الشقة الأولى المفتوح .

مضيت أقاوم الرغبة في الاستدارة برففتي ومعاودة النظر إلى الجلود التي أثلث منها وشيكا ، بل إن رافيتي كانت تؤلمني وأنا أجد في تثبيتيها وتلمس درجات السله ما طارف قدمي ، قبل أن أقدم على الانتقال إلى الخطو.

التالية .

خيل لي في البداية أنه خفيف أوراق شجر كثيف ، يبدو خفيفاً هيناً ثم يروح يشتد ويشتد ويشتد ، وياب الشقة الأولى مفتوح ، هائش ببرد قاسية ، واتكحوم على أعضائي ممرعاً ، غير أنني بوغت بأصوات نسوة مفردة يا حمادة ... أوعى كده ... يفتح الله ... بل وسمعت واحدة تهتف باسمي بثلك النيرة الواثقة المستسلمة في آن معاً

ولا إطالة الفترة التي نمشي فيها معاً . اتسلم منها الحقيبة البلاستيكية ، ويدخلها الأرباق المفلوفة في حقيبة أخرى مريوطة جيداً . وقبل أن نفترق ، نتفق على الموعد التالى بعد اسبوعين في مكان آخر . أعبيت طريقتهما في نسبة الضمائر واستخدمناهما للمبنى للمجهول كي تتجو من مزلق الكشف عما لا تبقى كشف ، وأسروني قصة شعرها القصير الفاحم على جبهتها .. ثم أنها كانت وحيدة مثلي ومرهقة . على أننا قاومنا فترة طويلة دون ميرد ، وبيتنا نطيل لقائنا ، ويتمل كل منا في الآخر ، وتهلل هي فرحة تحكى عما جرى لها طوال اسبوعين كاملين ، وتزودني بكمية من النصائح عن الأكل والتدخين والنوم فيما أحكى لها عما جرى لي بدوري . وحين بدا أن مقاومتنا قد هانت ، تعرضت للاعتقال عدة شهور في إحدى الحملات الموسمية . غابت عني وغبت عنها حتى فاجأتني ، تردى « بلوفر » مفتوحاً فوق فستانها الصوف القصير بلون الكهون . قالت ، مصرية متهلة ووجهها قريب مني ، وأنا أتمل عينيها ووجهها الأبيض الضاحك وأعضائها :

« تعال ندخل من هنا ... »

وانحصرنا في الشوارع المقابيل ، فتابعته هي بنفس السرعة

« اسمع ... سوف اسلم الحقيبة بعد خمس دقائق ... هاتها واضع أنت . غابت في لحظة ، ووجدتني أتوقف قبل أن أهلك بها . ضربت غاضباً مفرقاً في البرد على غير هدى ، دون أن ألب بالخروج من شبكة الأزمة المحكمة الممتدة حتى سجن الاستئناف ، متوقفاً في كل لحظة أن أراها تطلع في فجأة وأقبل راجعاً معها . وهاعى تتجلى لي أخيراً في شرفة مسكني بعد كل هذا الركن واللتصّب

ولما شلت النور الخفيض ينبعث من باب الحجرة القريبة ،
اخترقت المدخل ، وتوقفت حين انصافق الباب بسرعة ،
لكنني لمحت شبحها في لحظة قبل أن تختفي . كانت تلبس
قميص نوم قصيراً وشعرها المقصوص يحيط بوجهها
الأبيض الشاحب ، بل واستطعت أن أحدد لون الفم
الاصفر لقميص نومها الخفيف .

ثم بدأ هتاف ما بأصوات أنثوية لا تكاد تسمعها ،
ورأيتهم يسهون بالشورتات والفانيلات الرياضية
وخصوصهم تتمايل متراحات متلاحقات عبر الحجرة
الثالية . استدرت متجها إليهن مبتسماً رافعاً يدي محاولاً
أن أتبينها .

لم أكد اتحقق منها ، حتى صرت من حول النسوة
المطولات الشعر ، لوات الجلايب السوداء المسافرة
الشقولة من الصدر . كن يهرعن متحميات ، وأنا خائف
من اصطدامهن المفاجيء بي ، وهن يتدافعن ورائحة
شعرهن الطائفة في الهواء تحلق وتصرني مثل رائحة
الجوافة ، على أنني ما لبثت أن وجدت نفسي أركض معهن
في نفس الاتجاه ، حتى وصلت إلى النافذة المفتوحة على
الليل وأصوات الطيور وحفيف أوراق الشجر . التصقت
بي والتصقت بهن ، ونحن جميعاً نلح . وظللت أحاول
مشاهدة مايرين ، غير أن حركة لجسامهن المتتفكة كانت
تدفعني من التركيز وسرعان ما أصبحت بالضييق من
دفعي واصطدامي بإفريز النافذة الخشبي ، ورفعت
عيني إلى أشاركهن الصراخ حائلاً بقية تخليص نفسي
والترجيع ، وأنا أشعر بأعضائهن تفصلني وتضغطني ،
فأدفع جسدي أكثر وأكثر ، إلى أن استدرت أخيراً ،
مصطماً بها وبرجعتها الخيال ، فاحتضنتها وضممتها
جيداً ، لكنني نحن يدهن ويدهن ، حتى انفصل كل منا

عن الآخر ، بينما انطلقت أنا أملاً في العودة من نفس
الاتجاه الذي قدمت منه .

مرت عن يميني حجرة مغلقة وثبتت حجرة مغلقة ،
وثالثة ورابعة ، ثم تلك الباهرة بالضوء النقي المخططة
بزرق خفيفة ، فيما تسلت الأصوات القليلة المتناثرة قبل
أن تنتظم مرودة خلف صوت الواد الضحيل الرافع يديه
معاً . كنا قد حاصرنا مداخل المحكمة حيث كان زملائنا
يقعون خلف القضبان ينتظرون أوامر القضاة باستمرار
حبسهم أخذت هتافاتنا تعالي . .

وما لبثنا إلا قليلاً حتى ظهر الجنود بالقنعة وهراوات
وينادق وبروح وجزم ثقيلة ، يزومون مطلقين صرخات
قصيرة . شاهدت صفوفهم تسلا الفضاء وهم يطبقون
علينا من الشارعين الرئيسيين . فيما بعد ، حكى أولئك
الذين كانوا خلف القضبان ، كيف أنهم انقلبوا يحدقون في
القضاة ، وشاهدوهم مكبلين يرسفون في الاغلال
لايجرؤون على تبادل النظر ، ينتظرون بفناء سبر أن ينتهي
وكيل النيابة من سرد وقائع التظاهرات وتوزيع المنشورات
وتنظيم اللجان في المصانع ' تحول الهاتف إلى هدير ترتد
أصدائه لما بدأ الاشتباك ، وأندفعت خلفاً المجرة ذات
الفسو الباهر ، دون أن أجسر على النظر عبر بابها
المفتوح ، وعند بسطة السلم واصابت طريقي ، وتركت باب
شقة الأرملة المفتوح ، وأرتكبت الدرجات اثنتين اثنتين .
هي النجوم تشتعل في السماء متهاوية كلما طلعت ،
ودفقت الهواء تصفو وتبرد كلما اقتربت من مسكني
القابع على السلم ، وأنتهيت إلى أنني قد سلمت الحقبة
بالفعل ، فيما كنت أضع يدي في كل جيوبى باحثاً عن
المفتاح ، والعرق يصرمني ويقرنني احتكاك يدي المبللتين
بالعرق بجيوب سترتي .

« سمعت الأصوات وخفت ... قمت ابص ... حزرت
فحزرت .. من شفت في الحفلة ؟ ... شفت
اللسطينيين » .

لا أعرف كيف وصلت الى القراش ، ثم رفعت جسمي
والدمى واستلقيت مستعراً في متابعة عينيها السودوين
الواسعتين ، لا تجلجان ولا تهتران وهما تنظران على نحو
مباشر نافذ :

« آه .. شفت الفلسطينيين وكان هناك بستان تليسان
فستان فلسطينية مشغولة ... أحضر العشاء » أنا
اكتت في الحفلة وغنيت مع البنات الفلسطينيات .. » .

كان الضوء خفيفاً مع ذلك ، وكانت الحجرة مملوءة
بانفاس البنت الصغيرة وتلويحاتها وعيونها الواسعة
السوداء وشعرها الفاحم القصير .

رغبت في النوم تحت هذه النافذة المفتوحة ، والقرب من
البنت التي تتحدث بصوتها الرقيق القريب مني ، لكنني
كنت جائعاً ومالجراً عن الإلتصاق ، أحاول إجبار نفسي على
الكف عن فهم ما يجري ، وأنا أنظر الى الصورة الوحيدة
التي علقها على الحائط لولد العاري الراكب حصاناً بنياً
فاتحاً . ووجدتني أقول :

« أعجبك الحفلة ؟ .. »
« أنا رحت بالفيستان الأبيض في أحمر البصر ...
أعجبهم جداً ... » .

تذكرت سجانري ، ومضيت أفتش في جيبي ورغبتني في
التدخين لتتصاعد ، غير أنني كنت أسترق النظر الى باب
الحجرة ، بل وخيل لي أنني أسمع أصواتاً ،

على أن الباب كان مغلقاً . لقد جاءوا الآن . لا بد أنهم
فتشوا الجورتين والصالة . كوما مجموعة كتب يأخذونها
معهم مثل كل مرة ، وأجدها أنا في حجرة العقيد ، لا يقابلنا
بعد الاخراج عنا وقيل أن نعود إلى بيوتنا ، حاملين حقائبنا
ومتناثرين في حجرة مكتبه . اتجاهله تماماً ، وأجبر نفسي
على عدم سماع صوتي ، محققاً عبر النافذة الموصدة ،
متعملاً في نهاية الأمر عندما يذكر اسمي مشيراً باستهانة

ويخطرت إلى الصالة ، وشمنت رائحة مصكتي . اتجهت إلى
مصدر الضوء في الحجرة الأولى ، وتذكرت فجأة أنني بعد
أن سلمتها الحقيبة السمسونيات وفارقتني ، قبل أن أملا
عيني منها ، شاهدتها وأنا في الأسفل وزراعيها عاريتين
وشعرها القصير يحيط بوجهها في الشرفة . لكم أتوق إلى
احتضانتها والامساك بخصرها ، وأصمبها حتى القراش
وأنا أقبل رقبته الناعمة وأغيب بوجهي في شعرها .

أبطلت خطواتي وأنا أقترب من النور القليل الذي امتد
حتى الداخل ، إلى أن بدا ظهر البنت الصغيرة ، وقد أطلت
برأسها بالكاد من أفريز النافذة المفتوحة على السماء
والعملة ، وهي تشب بجسمها قليلاً كانت ترتدي منامة من
الكستور لها كمان طويلان ومفروشة زهرية صغيرة بلون
الفوشيا حتى تحولت داخل الحجرة ذات الضوء القليل إلى
زهرة فوشيا واحدة كبيرة متأللة . رحت أحقق إلى قطع
الأثاث القليلة في الحجرة التي كنت أستعملها للنوم :
القراش الصغير الذي أحرص على ترتيبه ، وصفيوف الكتب
على الأرض ، والمعد الوحيد المجاور للقراش وسلاسي
المعلقة على الحائط فوق ورق الجرائد .

وجدتها تمسك بتيشم في لوسع ابتسامه . أضاء
وجهها الصغير بلون الفوشيا المتألق ، وحين دهشة ، ويشأت
، قالت .

واحد من شعراء السبعينيات

محمد سليمان واحد من شعراء السبعينيات ، ينتمي شعره إلى شجرة الرؤيا الواسعة التي يجسدها شعر السبعينيات في مصر ، بكل ما ينطوي عليه هذا الشعر من انتماءات بحلقات الرؤى الموازية ، ومن انقطاع بمايز بينه والخطات المقاييرة ، فيؤمنس له خصوصية يؤكدما المعنى المتميز الذي نقصد إليه عندما نتحدث عن شعراء السبعينيات في مصر . هذا المعنى المتميز يرتبط بطموح جيل محدد ، ولد أغلبه مع مفتح الخمسينيات وتفتح وعيه الفكري والفني على مشاهد الانحدار ، ولم ير من لحظات المشروع القومي سوى لحظات الانكسار ، فلم يعرف سوى التصدع على هذه اللحظات ، التصدع الذي بدا بمظاهرات الطلاب التي انفجرت منذ العام الثامن والستين ، ولم يتوقف طوالم التحفيرة الساداتية (سبتمبر ١٩٧١ - أكتوبر ١٩٨١) فكان أول صرخة احتجاج أطلقها هذا الجيل من اعماق الوعي الوطني - القومي المعاصر .

المستوى السياسي الاجتماعي ، وحاول خلق منابر خاصة ، الفقيرة ، محدودة الانتشار ، خصوصاً بعد أن تعلم من تجربة مجلات الحائط في الجامعة وأفاد منها ، فاصدر مجلات « المستر » ومطبوعاتها ، ونظم الندوات والملتقيات الهامشية ، ليميز إبداعه عن إبداع الآباء على المستوى الأدبي ، واجتهد في صياغة مفاهيم نقدية موازية لإبداعه الأدبي وكاشفه عنه ، من خلال نشرات متعددة من مثل « إضاءة » و « كتاب » و « خطوة » .

ويقدر ما أسهم المنشأ الكتيب للسبعينيات في تساكيد هامشية هذا الجيل ، وتولد عدوانيته ، فإن خلقة الحياة الثقافية والأدبية ، وفراغها من المتابعة الفعلية ، والهجرة الداخلية والخارجية التي فرضت على الأصوات الجادة ، قد أسهمت في العزلة الأدبية لهذا الجيل ، وانفصاه إلى المراجعة التي كان يمكن أن تغدو مرآة ، لقيمة إبداعه ، يتعرف فيها الموجب والسالب ، وقد زاد من وطأة الموقف ، اختلاط القيم الذي صممه تضخم في التوابت الطفيلية التي خلطت الأدب باللا أدب والإبداع بالضحالة . وإذا كانت العزلة الأدبية قد أدت إلى انقطاع لغة الحوار الجاد ، الخلاق ، بين هذا الجيل والأجيال المخالفة له ، فإن هذا الانقطاع قد أسهم ، بدوره في عدم التباور الباكر (أكد أقول الطبيعي) للتجربة الإبداعية لهذا الجيل الذي لم يعرف حواراً يسهم في تأسيس تميزه ، أو يسهم في تعريف مثاليه ومثاليه ، فالحوار اكتشاف للنا في لغة الآخر : والعكس صحيح بالقدر نفسه .

وإذا كان المقياس المعري مع الوعي المتميز - فكراً وإبداعاً - بالمتغيرات الحاسمة في الواقع ، والتمرد الحاد عليها ، والهامشية ، أطراً مرجعية ينطوي عليها الوجه الأول الذي يحدد ما نغنيه بدلالة جيل شعراء السبعينيات

ويقدر ما نال هذا الجيل حظه من الإحباط ، فقد نال حظاً مماثلاً من الاضطهاد : المسجون : الحرمان من وظائف الحكومة - إغلاق منابر التعبير عن الرأي المعارض ، الحجر على وسائل النشر - الاتهام المطارد من السلطة ، محاولات الإدانة المتصلة للقضاء على بذرة التمرد : المتشكك الدائم من الكبار في شرارت الإبداع المرة التي قدفتها إلى الطوق موجات الإحباط المتصلة ، ابتداء من كرامة العام السابع والستين ، ومروراً بمحاولات القضاء على الإنجاز اتجد للناصرية ، في سيمالات الاستقلال الوطني والقمي ، وانتهاء بالمدخل في مرحلة التبعية وسيطرة الدولة النفطية العنصرية بكل ما فرضته - بسطوة أموال النفط وإغرائها - من أنماط ثقافية تؤكد التخلف والتبعية . وذلك كله في السنوات المتكلكلة التي شهدت أول خفة لروجز لتحقيق السلام الأمريكي بين العرب وإسرائيل عام ١٩٦٩ ، والغارات الإسرائيلية في عمق الأراضي المصرية (أبو زعبل ، بحر البقر) وإيلول الأسود ، ووفاء غيب الناصر عام ١٩٧٠ ، والإحاطة بالناصرين والقوميين واضطهاد اليسار كله منذ عام ١٩٧١ ، وسطوة البترول / دولار الذي تغذى يدهام شهداء أكتوبر في العام الثالث والسبعين ، وأخيراً انتفاضة الخبز في مصر (انتفاضة الخرواص ١٩) في مطلع عام ١٩٧٧ ، والسلام مع إسرائيل منذ العام الثامن والسبعين .

هذه الأحداث علامات أساسية أسهمت (مع غيرها) الذي لا مجال للإفصاح فيه) في تشكيل الوعي المتميز لجيل السبعينيات فهي ركائز ونقاط تحول مؤثرة ، وانطاد التمرد عليها علامات دالة على وعي هذا الجيل ، من حيث هو جيل هامشي ، مائل إلى العدوانية ، متمرد على سلطة الآباء الذين أورثوه الهزائم والنكسات ، فظل هذا الجيل في حالة صيدام مع السلطة السائدة في السبعينيات على

في مصر ، ومن حيث هو جيل ذو خصوصية . فإن الوجه الثاني لهذه الأطر المرجعية يرتبط بطبيعة الرؤيا المتميزة التي صاغها إبداع هذا الجيل ، أو حاول أن يصوغها . من منظور يؤكد خصوصيته ، يوصف الجيل الذي طمح — ولا يزال — إلى تأسيس هوية قسامة على مستوى الإبداع ، ينفي معها الابن حسيرو الاب بللمنى الفرويدى ، ويتماد على السلطة البيطريكية للفن والفكر والمجتمع على السواء ، ويستمد من تسع تمرده ما يحاول به تدمير منجته الغارق في برودة النظام . وما تعارفنا على أنه الحد الفاصل ، الثابت ، بين العقل والجنون ، المناء والتار ، الأنا والآخر ، وذلك كى تنهار الفواجر والسدود والسجون ، فلا يبقى سوى المراح العفوي للأنسا في انطلاقها المتسرع حتى على نفسها ، ما ظلت في عالمها المناقض الذى ينطوى على رعى ضدى لا يعرف السكون أو الإزعاج ، إذ ليس في هذا العالم المناقض سوى يقين واحد مؤداه :

لا بد من شيء يناقض كل شيء .

ثم يكسح أي شيء من قمامة هذه الإنشياء لا يبقى على شيء .

عليه . يمكن أن نتحول إلى معيار للتمييز بين شعراء السبعينيات الذين هم جماعات متعددة لجماعة واحدة ، ويزعجت مقارضة لا نزعة واحدة ، وتجارب متباينة لا تجربة واحدة . ومع ذلك ، فإن ما بينهم من اتفاق على مستوى المنطلقات ، أو على يسوقى خصائص الإنجاز ، يصل بينهم في رؤيا عامة ، جتيسية ، تمايز بينهم والمصاحرين لهم والنباهقين عليهم ، واتصور أن هذه الفرضية الإجرائية لن تمايز بين شعراء السبعينيات وغيرهم فحسب ، بل تميز بعضهم عن بعض بالمقدور نفسه ، من حيث الطموح والقدرة ، ومن حيث المنطق والإنجاز ، على أساس القيمة التي تفصل بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع . أو بين مستوى التطلع ومستوى التحقق ، فسوف نجد بين شعراء السبعينيات من يؤكد انقطاعه عن السابقين بينما هو غارق في سجن تقليدهم ، ومن يستبدل أبا باب فون-أش بتمرد على البيطريكية الكامنة في جفر استبداله ، والقليل القليل من شعراء السبعينيات ، الأقل كلاما وأكثر عملا ، هو الذى قدم إنجازا حقيقيا لافتا ، ينطوى على ما يؤسس إبداعا لائق إبداعه جنديه . ويمتد شعور ذلك هو الوقعة الباعثة عن الفرضية التي تميز كل شاعر من السبعينيات ، حتى لو اضطرنا إلى تحليل الراداة :

— ٢ —

ومحمد سليمان ، شاعر من شعراء السبعينيات . حضرت له أربعة دواوين أولها « أكل السرح مولد » (ماستر ، بجهة جماعة « اصوات » مارس ١٩٨٠) وثانيها « القصائد الرومانية » (طبع على نفقة عام ١٩٨٢) وثالثها « سليمان الملك » (سلسلة اصوات أدبية

إن هذا الإطار المرجعي يصلح لأن يكون فرضية إجرائية ، تتميز على استقامتها بـ من كثرة في سنوات السبعينيات بوصفها وعاء زمنيًا مفيداً ، يمكن أن يجمع بين المتناقضات والمتشابهات : المتردين والخاصين ، الإباء والأبناء ، المقلدين والمبدعين : ومن يدخل في جيل شعراء السبعينيات ، من حيث هو جيل ذو خصوصية في الرؤيا . واتصور أن هذه الفرضية الإجرائية ، بما تنطوى

الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أكتوبر ١٩٩٠) ، ورابعها « أحاديث جانبية » (عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١) . ولا تزال لدى الشاعر مخطوطات لدواوين ثلاثة لم تطبع إلى الآن ، هي « أوراق الضرب » ، « المرايا والمخاطبات » ، « قصائد إلى نورا » ، و« شملها ثلاث مسرحيات شعرية هي « العادلون » ، و« الشعلة » ، و« الحاكم » . هذه الأعمال تنطوي على عطاء شعري متميز من حيث الكم والكيف ، وهو عطاء يشهد الانتباه الأولى إلى مجموعة من الملاحظات .

أولها أننا إزاء حالة لافتة لشاعر متعبد يعاني من مصاعب النشر ، فإلغى إثنائه (ستة من عشرة) لم يطبع بعد ، وما طبع لم ينشر كله عن طريق المؤسسات الثقافية ، بل قسمة بينها والشاعر ، الذي بدأ بطبع أعماله على نفقته الخاصة هو وأعضاء جماعته الشعرية بأصوات . أعنى أننا إزاء شاعر لم تقدمه المؤسسات الرسمية الثقافية للدولة ابتداءً ، بل قدم نفسه بواسطة جماعته الإلهامية ، إلى أن فرض نفسه على المؤسسات الرسمية للثقافة ، بعد قرابة عقدين من زمان كتابة البشير . هذه الملاحظة لا تنطبق على محمد سليمان وحده ، بل على كل أقرانه من شعراء السبعينيات الذين لا يزالون في الهامش ، ويعيدوا من مجموعات المصالح المرضي عنها في عالم النشر ومؤسساته الرسمية . ومع ذلك ، فإن محمد سليمان أسعد حظاً في النشر من أقرانه شعراء جماعة « أصوات » ، فعند أن اكتتبوا في مطلع الثمانينيات أنشروا دواوينهم الأولى ، وأصدروا أربعة دواوين (لنجد المقصود عبد الكريم ومحمد سليمان وعبد المنعم ريحان ومحمد عيد) عام ١٩٨٠ وديواناً واحداً أخيراً لأحمد طه عام ١٩٨١ ، لم يصدر لأي واحد من

هؤلاء - باستثناء محمد سليمان - أي ديوان ثانٍ لا على نفقته الخاصة ، ولا باكتتاب الجماعة الشعرية ، ولا بمساعدة المؤسسات الثقافية .

ويرتبط بالملاحظة السابقة ، أن محمد سليمان أصدر ديوانه الأول ، على نفقته الخاصة ، وعمره أربعة وثلاثين عاماً ، وهو زمن متأخر بالقياس إلى زمن إصدار الديوان الأول لجهل الخمسينيات على سبيل المثال . فقد كان عمر صلاح عبد الصبور حين أصدر ديوانه الأول ، ستة وعشرين عاماً ، ويذكر شاكراً السياب واحداً وعشرين عاماً ، ونازك الملائكة وعبد الهادي البياتي واحد حجازي أربعة وعشرين عاماً . هذا الفارق الزمني اللافت يرجع إلى ضيق مجال النشر أمام شعراء السبعينيات ، ومماثلة قمع صوتهم النقض . بحسبنا أن نضع في اعتبارنا أنه في العمر نفسه الذي أصدره محمد سليمان ديوانه الأول ، على نفقته الخاصة ، أو باكتتاب جماعته ، أصدر أحمد حجازي ثلاثة دواوين (مدينة بلا قلب ، أوراس ، لم يبق إلا الاعتراف) وكان مستعداً لإصدار الديوان الرابع (مريخة للبحر الجميل) ، وأصدر صلاح عبد الصبور ثلاثة دواوين شعرية (الناس في بلادى ، أقول لكم ، أحلام الفارس القديم) وسرجمية شعرية (مأساة الحلاج) ، من كبرى دور النشر المصرية ، وإلى ذلك ما يكشف عن مغايرة المناخ الذي طابق بين صوت البشائر الخمسيني الطليقي ؛ وحركة الحد الصاعدة للشعور القوي ، حين منح الشاعر العنايه والرعاية ، وحركة الجزر الهابطة للمشروع نفسه ، في سنوات الردة التي تباعدت والشاعر السبعيني العدا ، وأصبح الشاعر المعادي لموالد كرامة ابن هاني ، في موقف الاتهام ومحكما عليه بالصمت .

وترتبط الملاحظة الثانية بما تلمحه في شعر محمد سليمان من أنه بدأ متأثراً بالأصوات المسابقة عليه : محمد عفيفي مطروا مل دنقل وصلاخ عبد الصبور وأحمد حجازي وأدونيس وغيرهم . ولكنه سرعان ما أخذ يتجاوز التآثر بهذه الأصوات ، ويخلق عائلته الخاصة . غير أن العين الدقيقة تلمح بقايا هذا التآثر ، تتخلل هذه القصيدة أو تلك . فمن يقرأ قصيدة « الغريب يواصل صعدته » في الديوان الأول ، يلح بعض رواسيب أحمد حجازي ، خصوصاً في تجربة الريفي القادم من القرية ، ويظن غريباً في المدينة التي بلا قلب أو المدينة الحجر (ومحمد سليمان يشترك مع أحمد حجازي في الأصل القروي من محافظة المنوفية ، ومعهما عفيفي مطر وحلمي نسالم) . ومن يقرأ الفصل الثالث من « فصول الليل والنهار » ، في الديوان نفسه ، يلح صدئ صوت أمل دنقل في أقوال الصخرة عن السلطان النوبي أو السلطان اللص ، وكذلك في الحوار بين صوت الشاعر والفروغون من قصيدة « مقابلة » من الديوان الثاني ، على سبيل التمثيل .

ويبدو أن وعي محمد سليمان بهذه الصلة هو الذي جعله يختلف عن غيره من بعض شعراء السبعينيات في عدم تأكيد القطيعة الحديثة ، التجريبية ، بين شعره وشعر السابقين عليه . وهو لا يطن هذه القطيعة بواسطة التضمين ، كما فعل حلمي سالم وبلغت سلام على سبيل المثال ، أو غنى سبيل المعارضة الموازية (الباستيشية) أو التجربة المناقضة ، بالهضي الذي تجده في التقابل بين « إسكندرية » أصل دنقل و « إسكندرية » غيد المنعم رمضان ، أو بين « قاهرة » صلاخ عبد الصبور وقاهرة » على قنديل . فشعر محمد سليمان يصل بين جيل السبعينيات والجيل السابق في منطقة الحدود التي يتولد منها التمايز .

ويرتبط بهذه الملاحظة ما قد يبررها ، وهو أن محمد سليمان (المولود عام ١٩٤٦) مثل حسن طلب (المولود عام ١٩٤٤) ومحمد صالح (المولود عام ١٩٤٢) ينتمى إلى الأريبيين مولداً ، ومن ثم فهو أبكر في الكتابة من أقرانه السبعينيين (أمثال حلمي سالم وبلغت سلام وعبد المنعم رمضان ، الذين ولدوا في منتصف الخمسينيات برام ١٩٥١ تحديداً ، وأمثال علي قنديل وأحمد ريان المولودين عام ١٩٥٢ ، ووليد منير المولود عام ١٩٥٧) ، وفي الواقع نفسه ، أقرب إلى التآثر بالأصوات الشعرية الجيدة في الستينيات .

وتتصل الملاحظة الأولى الأخيرة ، بما تصوغه الدواوين المطبوعة لحمد سليمان من رؤية لها ملامحاً الآنية المحدودة ، التي لا تعرف المخطات المتبادعة أو لقاط التحول ، أو تغيرات المنظور . ورغم أن محمد سليمان يكتب الشعر منذ قرابة عشرين عاماً فإنتالاً نجد كثره تغيراً كالذي تجده ، مثلاً ، عند صلاح عبد الصبور ما بين « الناس في بلادى » (١٩٥٧) و « أقول لكم » (١٩٦٦) : أو الذي تجده عند سغوى يوسف ، ما بين « أغنيات ليست للأخريين » (١٩٥١) و « الأخرين يوسف ومشاغل » (١٩٧٢) . إن القضاء الذي يضوئ على الديوان الأول لحمد سليمان (١٩٦٠) هو القضاء نفسه الذي يتحرك فيه الديوان الثاني (١٩٨٢) والثالث (١٩٩٠) والرابع (١٩٩١) : حيث لا تغيب في منظور الرؤية ولا تحول في خصوصية المشهد . وربما كان السليب الأساسي في هذه الملاحظة الأخيرة أن الدواوين الأربعة يرجع تاريخ كتابتها إلى عقد واحد ، يمتد من منتصفات السبعينيات إلى منتصف الثمانينيات على وجه التقريب ، وأن القصائد المتأخرة عن ذلك لم تنشر في دواوين إلى الآن . ومن ثم ، لسبب علينا تطبيق الحكم النصفي ،

والاكتفاء بما هو ملجئ ، وهو يمثل إنجازا متميزا ،
وسميا جادا في تأسيس عالم شعري له خصوصيته .

صفحة ٣

ويحدث ذلك في مركب لغوي ملحاح في تكراره الذي
يشبه تكرار الالزمة الموسيقية : في كل شعر محمد سليمان
، منذ ديوانه الأول إلى ديوانه الرابع . وهو انقسام يبدأ من
حيث انتهى السابقون ؛ أعني من حيث إنتهت الصيغة
الماتئة عند محمود درويش ، في تلك صورتها وهذا
انتشار الماتئق ، حين نقرأ ، على سبيل المثال :

... كنت أعرفني

وعند أمل دنقل في « العهد الآتي » حيث نقرأ :

حدّث في جيبيني المقلوب
رأيتني الصليب والمصلوب

ولكن هناك فارقا أساسيا في استخدام صيغ ضمير
المتكلم على هذا النحو ، حيث يفدو فاعل الفعل مفعولا له ،
عند الشعراء السابقين وعند محمد سليمان . هذا الفارق
يتجلى في درجة الإلحاح على هذه الصيغة في كل دواوين
محمد سليمان ، وفي السياقات التي تناوشها هذه الصيغة
من حيث خصوصيتها . لننقل إنشا إزاء درجة أعلى من
« التوحد » في شعر محمد سليمان ، وإن هذا التوحد
نتيجة لدرجة أعلى من « الاغتراب » الجذري ، الذي تصل
إليه ذات لم تتحقق على أي نحو من الأنحاء ، ولم يسمع
لها بالتحقق على أي نحو ، وتريد أن تقبس صورتها في
واقع ينكرها وتكره . هذه الذات المجيدة ، حين ينطلق
بينها والشواطيء حول اللغات ، تفارق عالمها — موضوعها
— وأقلمها — وطنها — وتطرد بيقصدها ، ويستضيفها
التوحد . ولكن لأنها تواقة إلى الفعل منذ البداية ،
وبمجموعة عن ممارسته في الواقع الخارجي ، فإنها تمارسه
في الواقع الداخل ، فتجمل من التوحد مجالا لغظها ،

أول علامة تميز عالم محمد سليمان ، هي أنه عالم
يبدؤك بإنشكال الهوية ، بالمعنى الذي يواجهه معه القارئ
مفك البداية ، صدعا يشرق العلاقة بين الأنا الشاعر
وموضوعها ، ويفصم ما بينها وواقعها ؛ وفي الوقت نفسه
يشق هذه الأنا على نفسها ، فلا تنقسم على واقعها
فصيص ، بل تنقسم على نفسها ، في حركتين متجاوئتين ،
يتوازى في كل منهما الصراع والتصادم والتحول . في
الحركة الأولى ، تنسحب الأنا من الواقع ، تغرب عن
موضوعها ، تجأل واقعها ، تتابع عن حضوره العدائي ،
وهي وحده بلغة الحكاكة ، فتتسلك إلى ما في داخلها ،
متحركة من برانية الواقع إلى جوانية الذات ؛ وتعد
فتنقسم في عالمها الجواني مرة أخرى ، في حركة ثانية ،
موازية ، تصبح ذاتا ناظرة وذاتا منظورا إليها ، الرائي
والمرئي ، فاعل التأمّل ومفعوله ، ولكنها عندما تصدق في
نفسها ، وتطرح سؤال هويتها ، تعثر على الوجود الذي
فارقته خارجها ، فالواقع كالواقع ليس حضورا خارجيا بل
حضور داخلي ، تغدو الأنا امرأة له بقدر ما هي امرأة
لنفسها .

هذا الانقسام يلغى الانتباه إليه ؛ بصيغة الضمير
المتكلم الذي يتمكن على نفسه ، فيفيد فاعلا ومفعولا
لللفظ المتصل به . كان الفعل مرآة لأننا التي تنعكس فيه
منقذة حتى في أداتها اللغوية ، فيفيد الضمير
الدال عليها فاعلا

موضوعا لتأملها ، فتتبادل موقع الفاعلية والمفعولية مع موضوعات وحدتها ، في أحوال التوحد التي تظل ، دائما ، ملجئة لكل بوارق الانقسام ، في عالم يتميز بخصوصيته التي يفتح الإعلان عنها. الديوان الأول للشاعر ، حين نقرأ فيه (ص ٢٩) :

لم تسمعهُ البلاد

فوسّع في عينه وطنًا

قال :

استكننى

في هذا العالم من التوحد ، تمكك الذات — الأنا على نفسها ، في محاولة لأواب صدع الهوية ، فتحتل ما ينبت في منها هي بوصفها حضورا متقسما ، وما ينمكس من صور الوطن حضورا مفارقة ، في فعل أني ، هو احتياج على هذا الوطن منذ البداية ، على نحو ما نقرأ في الديوان الثاني (ص ٥٩) :

وحين صار النهار وجعا

والليل فرعا

قال لنفسه : أخرج

قالت : إلى أين ؟

والسجون مدن

والمدافن قرى

فضحك وقال : أخرج منى

وأخرج إلى

وإذا كانت الذات — الأنا تعيد اكتشاف الوطن داخلها ، في عالمها المنقسم ، فإنها تمكك انقسامها إلى فعل من أفعال المعرفة ، وفعل من أفعال التمرد في زمن للتجاوز يغيّر الزمن الواقعي ، وفي حال يوازى الحال الصوري دون أن يتطابق معه ، حيث تجر الأنا في ذاتها ، فتصبح أشبه بالسفينة والمزج والملاح ، في سياق نقرأ فيه ، في الديوان الأول (ص ١٥) :

اتحسّن في القرى

والمدائن ، اكتشف وجهي

وفي الديوان الثاني (ص ٢٤) :

وكنت أنحنى على

كي اكلم الفصول والحقول

وفي الديوان الثالث (ص ٧٤) :

ويضحك لما يرى نفسه في البعيد

يمرغ أعضائه في الحقول

وفي الديوان الرابع (ص ٩٧) :

من يقتص من وطن تنزل في

أدفعه يعود .

وإذا كنا نلاحظ ضمير المتكلم الذي ينبثق داخل حرف الجر (في ، على) لينعكس عليه ، أو ينمكس منه ، فمن

السهل أن تلاحظنا ينطوى عليه مدلول الدافعة في السطر الشعري الآخر ، حيث الوطن الذي يُدفع فيندافع . إن مدلول الدافعة يكشف عن إمكان تحوله إلى دال يوميء ، بدوره ، إلى نتيجة الفعل المعرّف الذي تعاود به الأنا اكتشاف موضوعها ، حيث تتحول المعرفة الناتجة عن فعلها إلى ما يحفظ على الأنا توازنها إزاء موضوعها . في السياق الذي نقرأ معه في الديوان الثالث ، (ص ١٥ — ١٧) :

وحين الرياح انفجرتُ

والشمس بهتت

صاح كوني بردا

وكوني سلاما

ولما طغى الماء قال آوى إلى جبلٍ

تَكلّق بنفسه فنجّا

وتعلّقت بالخشبـة .

— لم أبلغ غيري

تفتحت في زمن المحو ثم امتلكت المحارة

صانيت وجهي

وجامعتُ

حتى رأيت وجهي على الماء

خلف الجدار اتسعت وأصبحت عائلة

.....

بلادي هوت

فانتسعت وصرّت البلاد .

ويحمل السطر الأخير نبذة سخرية ، تتضمن المראה التي ينطوى عليها الفعل كله ، للوعي المنقسم للأنا التي تقترب الفعل وتحتج عليه . وعطينا أن ننتبه إلى الدور الذي يلعبه التضمين في الأسطر كلها ، بوصفه موازياً لانقسام الأنا من ناحية ، وعاكساً لتعدد أصواتها من ناحية ثانية . إن الأسطر تتضمن ثلاث إشارات دينية إلى مستويات من الدمار الشامل ، أولاها دمار الكون كله ، يوم الدينونة ، في لحظة الانفطار للكونية (إذا السماء انفطرت ، وإذا الكواكب انتثرت ، وإذا البحار فجرت ، وإذا القبور بهتت ، علمت نفس ما قدمت وأخرت [الانفطار ١ — ٥] . وثانيها محاولة تدمير إبراهيم بالنار التي انتقدته

ولكن هذا النوع من التعرف لا يحل الإشكال المكامن في قرارة الأنا ، ففي تسبيح المعرفة المتواصلة من الاتمكاس على الذات ينسرب التمرد . وإذا كان تمرد الأنا على واقعها المقترية فيها يجعلها مقترية عنه ، فإن انقسامها على نفسها : الذي يتحول إلى فعل من أفعال تعرف الهوية ، يتحول ، بدوره ، إلى فعل من أفعال التمرد على النفس .

أو الشمس التي تتبهر (كانها القيور التي تبهرت) أو النار التي لن تغدو بردا وسلاما على اللاند بنفسه . هكذا ، يتحول انقسام الأنا على نفسها إلى سفرية منها ومن وحدتها وتوحيدها ، وتمتد السفرية ، وتندم ، حين نقرأ في الديوان الثاني نفسه (ص ٦٠) :

يخرج الآن منه

يرى نفسه في الظلام النهائي

منتعلا قلبه

وبك أسطر تؤكد معنى السفرية التي تتأكد بضمير المتكلم غير المبلد ، حيث ينقلب ضمير المتكلم إلى ضمير خطاب ، في نوع من « التجريد » بمعناه البلاغي الذي يراد به إخلاص الخطاب إلى الغير وانت تريد به نفسك دون غيرها ، فيما يقول علماء البلاغة . وتتضح دلالة السفرية عندما تتجاوب الدلالة السابقة للخطبة التي تملكت بها النفس والقلب الذي تنتعله الأنا كانه السذاء ، في الظلام النهائي الذي يجمع بين التقيفين ، والذي يجعل الرؤية تستوى وعدمها ، ويجعل بناء الأنا لويحيا بهويته موازيا لنقصها له .

والجمع بين التقيفين سمة أخرى من سمات الوحي المنقسم على نفسه وعلامة ثالثة له ، خصوصا حين يقدر وعيا متعارضا لن مصمم بنيته ، لا يؤسس فعلا من أفعال البناء المتصل ، بل فعلا من أفعال النقص المنقطع ، فنرى ضمنية الانقسام داخل الأنا وخارجها . وإذا جمعنا « الظلام/ النهائي » إلى « أخرج مني / أخرج إلى » ، فوصلنا بينهما والمسافة التي تتداح في الأنا ، حيث « الماء

منها العناية الإلهية » قلنا يأنار كوني بردا وسلاما على ابراهيم » [الانبياء ٦٩] وثالثتها الدمار الإلهي بالظوفان للأرض الظلم أهلها وتمرد ابن نوح العاصي على أبيه (« ينادى نوح ابنه — وكان في معزل — يا بني اركب معنا ولا تكن مع الكافرين . قال سأوى إلى جبل يعصمني من الماء [هود ٤٢ — ٤٣]) . هذه الإشارات الثلاث تجمع بين دلالة متناقضة اليعدين . تصل ما بين أول الدمار ونهايته ، في دورة تصل التدمير بالخلق ، وانفطار الكون بإعادة تكوينه ، وتؤكد الولادة الجديدة لإبراهيم ونوح ، بواسطة النار التي هي قريبة الماء في الدلالة على التجدد . من هذا المنظور ، تتضمن الإشارات الثلاث مدلول التحول ، ولكن الإشارة الأخيرة إلى ابن نوح تقسم على دلالة ملتبسة ، ساخرة ، خصوصا حين يقترن الصوت الناطق للوحى الذي يصف حركة تحوله ، بصوت ابن نوح ويوازيه . على مستوى المضاهية هنا ، تؤكد الإشارة الدلالة المضمنة للسفرية في السطر الأخير الذي تتعلق فيه النفس بخشبية ذلك لأننا نعرف مصير ابن نوح مسبقا (حين نسترجع بقية الآية الثالثة والأربعين من سورة هود ، التي تبدأ بكلمة نوح إلى أبيه : قال : لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم ، وحال بينهما الموح ، فكان من المفرقين ») .

هذه المعرفة بمصير ابن نوح — المتمرد على أبيه — تسقط نفسها على فعل التمرد الخاص بالأنا ، فستبقى معنى نهايته . وفي الوقت نفسه ، تسقط معنى النهاية على معنى اللجوء إلى النفس والتوحد معها ، أو التوحد في عالمها ، بحيث يتوهم المتمرد إمكان النجاة بالنفس فيتملق بها ، في حين أنها تتعلق بخشبية لا تعصمها من هي طوفان الرياح التي تنفجر (كأنها البصار التي فجرت)

ينحل ، يصبح عشاً لزوجة النار ، واجهنا خصوصية هذا الوعي الضدى . وحسبنا الإشارة إلى الجزء التالى من قصيدة « من فصول الليل والنهار » من الديوان الأول حيث يقرأ (ص ٥٥) :

هو الموت منزرع فى الحياة ومن قمة
الضوء ترحلُ
تحرقك النار والرغبة الحلمُ
من طينة الأرض جثث وذات صباح
توغلت ، كسرت كل الجسور واطعمت
قلبك فاحشة الضوء

ذات صباح تحديث ، عالقك الربُّ
وحَد فيك النقيضين ، سيرُ فيك
الإعاصير

أصبحت معركة تتجولُ .

وإذا كانت الأنا تتشكل من النقيضين وبهما ، فهنهما تظل منطوية عليهما ، لا ينحل فيها التناقض ، ولا فى وعيها الذى يريد أن يصيد الفصول كلها فى قميصه (على نحو ما كان يفعل البطل الأدوينسى فى تحولات هجرته فى أقاليم الليل والنهار) ويظل على حافة ألويت والحياة ، مقترباً من بلاده متباعدا عنها ، فهو زعى لا يهدم إحساسه بالتضاد ، حتى لو اختلنى وراء وجه « سليمان الملك » فسرعان ما يعلن عن نفسه ، حين نقرأ (ص ٥٢) :

تنقّل بين الجحيمين كرسى ذاته

ترشق فى النار رجلا

وفى الثلج رجلا

وَحُرم ...

وحيدا بدأت

وهانت فى آخر الليل

لست هناك

ولست هنا .

هذا البطل المنقسم المتناقض ، فى دواوين محمد سليمان ، علامة على اللحظة التاريخية التى ينطلقها شعره ، بالمعنى الذى تقدر به اللحظة التاريخية الخارجية موازية للحظة الشعرية الداخلية للوعي المنقسم المتناقض لهذا البطل ، والعكس صحيح بالقدر نفسه . وليس هذا البطل ، فى الوقت نفسه ، انقطاعاً عن تيارات الحداثة المسابقة التى يتنافس معها وهو يؤسس خصوصيته أو يؤكد لها . وانحسب أننا نقترّب من خصوصية الوعي المتميز لهذا البطل عندما نلاحظ أننا على اعتاب وعى لا يعرف المطلقات ، ولا يمتلك القدرة على تخليص نفسه أو من حوله من أعوالة اللحظة التاريخية التى تتلجج فى وعيه كالفجوة . إنه لا يعرف سوى أن ينظر إلى داخله ليرى ماله ، وما يحسّ عليه ، من انقسام وتناقض ، ولا يقدر إلا على نقل هذه التجربة إلى غيره لعله يتعرف

ما فيه ، فينتقل من حال الإجابة المخلقة إلى حال السؤال المفتوح . وهو بطل هامشي ، مجر ، ولد بقوة دفع السلطة . إنه البطل الذي نراه في « حازيان » حسن طلب ، وه سلطة ، عبد النعم رمضان ، وه حاشي ، حلمي سالم ، ومراودة رفعت سلام التي تأتي — كهذا البطل — عارية بلا نغلة ولا شهادة ولا رسالة تدعى قداسة .

والوحي المدائلي لهذا البطل نقض الوحي الكلاسيكي — الرومانسي للأنثى النبوية المتألهة التي تتوهم أنها المركز ، وإن قلبها الفصل ، وأنها تمتلك كل الإجابات كانتها المفرد بصيغة الجمع ، أو الواحد الذي أعضاؤه انتشرت في الآخرين ، أو المخلص الذي خطابه « الحق اقول لكم .. » أو « يا هائل الكهف قوموا واسمعوني » . إن هذا البطل يعرف أن : ما لم يكن سيصبح صبح ، وما من شيء واضح في هذا الظلام النهار سوى احتمال أن يكون ثمة شيء ما يحاول أن يتشكل . ولا يجرؤ هذا البطل على أن يصف نفسه (بما ظل مترسبا في وهي مهيار الدمشقي من حلابة رومانسية صوفية) قائلا :

ها أنا اشعر الخجوم وأرسي

وانصب نفسي

ملكاً للرباح

فهو لا يستطيع أن ينصب نفسه ملكاً حتى في المقهى . وما يمكن أن ينصف به لا يخرج عن سماته التكوينية ، فهو بطل يبدأ من نفسه ويتناقضه ، من الشك لا اليقين ، للنفي لا الإثبات ، النسبي لا المطلق ، وهو لا ينتهي إلا إلى أفق السؤال والاحتمال المواجهة الدائمة التي تؤكد السؤال الجديد بكل ما ينطوي عليه من احتمال لسؤال أبجد .

والخوازي الرمزي لهذا النوع من المواجهة هو « المرأة » التي تتكرر في شعر محمد سليمان ، رمزاً دالاً لمحا في كل الدواوين . وهي في رمزيتها تؤكد ما يصل محمد سليمان بآبائه الحداثيين ومحاولاته السير في طريقه الخاص في أن ، فهي رمز صوفي أثير ، بل يرجع إلى أقلاطون إذ شئنا تتبع البدايات ، ولكن سياقاته الصوفية العربية هي التي جذبت أنونيس إليه ، فأزاح عنه الغبار ، واستقله استقلالا متأنقا في « المسرح والمرايا » ، وكان إنجازه تأسيساً لإمكانات وأعدة في المجالات الدلالية لهذا الرمز .

وبعها يكن من أمر ، فإن المرأة رمز يؤكد الانقسام والمواجهة والتغير والصيرورة والتضاد الذاتي في شبكة دلالاته ، فرمزية المرأة تنطوي على معنى الانقسام الذي تتميز به الصورة في: المرأة في أصلها في الواقع وتتفصل عنه . وتنطوي على معنى المواجهة حيث الأنثى في مواجهة نفسها ، والآخر في مواجهة الأنثى ، حيث تغدو المرأة له ، أو يفدو هو امرأة لها . وتنطوي على معنى التغير والصيرورة التي لا تتصف معها الصورة على صفة المرأة بالثبات بل الحركة والتحول والتبدل . وتنطوي على معنى التضاد الذاتي من حيث إن المرأة سطح ينتج الصور ويمتصها ، ويمتصها الحضور واللا حضور في وقت واحد . وإذا كانت دلالة المرأة الرمزية تتضمن رمزية الوحي ، من حيث قدرته على أن يتأمل واقع العالم المنظور ، فإنها ترتبط به من حيث كونه أداة للتأمل الذاتي . ويصل القسم الأول من هذه الدلالة رمزية المرأة برمزية الماء ، على مستوى الانتماس ، أما القسم الثاني فيصحبها بأسطورة نرجس ، حيث يمكن أن تتعقد خيط التامل الذاتي على الأنثى في أميرة التوحد ، فينتهي الأمر بها إلى التلويح والدمار . وإذا رددنا القسم الثاني من الدلالة على اسمها الأول :

المدينة ، في « قراءة جديدة في سفر الانتظار » ، حيث
يقترن فعل التعرف بالذال الذي تتخلقه الأسطر التالية
(٤٢) :

حين تطابق ظلك
وتتقد كره المريا
ستعرف أنك بيت

هذا الدال متعدد الأبعاد في الديوان الثاني ، في انقسام
الأنثى على واقعها ، في قصيدة « انحناءات » ، وعلى
نفسها : في قصيدتي « وحدة » و « دائرية » ، خصيصا
حين نقرأ في الثانية (ص ٦٣ - ٦٤) :

... داخل الآن

لن تستطيع المنافي انتزاعي منه
سيجعلني حين يهبط في الظلام

ويغسلني في دموع الينابيع حتى تحط
النهارات حولي

وتفتح كل النوافير أوراها

وتكلم طير البحيرات تجعلني استدير إلى

ثم بكى

وبدخل المرأة

أما المستوى الثاني فهو المستوى الذي تتجول فيه
المرأة ، وتتبدل من حيث هي دال على الذاكرة الفردية إلى

عدنا إلى وجه آخر من وجوه التضاد الرمزي لمرآة الوعي ،
حيث يمكن أن ينقلب الوعي على نفسه في فعل ترحيبي
لا يتعدى إلى غيره ، أو يمكن أن يفتح الوعي على غيره
فيفارق أحبوبة تجوده إلى مراح حوار مع الآخر .

ولا يوازى رمز المرأة في إلحاحه على شعير محمد
سليمان وسوى الصيغة اللغوية للفعل الذي ينعكس على
نفسه فيخدو قاعه مفعولا له . وإذا كانت الصيغة اللغوية
الصرفية لهذا الفعل (أفطنى) تجعل من الأنثى ذاتا
وموضوعا ، في التركيب المزدوج النحوي للفعل ذاته ، فإن
هذه الصيغة هي الموازى اللغوي لتجربة المرأة ، والمرأة
هي الموازى الحسي الرمزي لها في وقت واحد ، فكما
ينعكس الفعل على نفسه ليمارز بين ذات الأنثى وموضوعها ،
في المستوى اللغوي ، فإن المرأة تعكس الأنثى على نفسها ،
تقسمها ، وتجعل منها ذاتا وموضوعا ، في المستوى
الوجودي (الأنطولوجي) ، الموازى للمستوى اللغوي .
هكذا ، تغدو رمزية المرأة صورة وجودية مقابلة لانقسام
الأنثى بالقدر الذي تظل الصيغة اللغوية للفعل المنقسم
(أفطنى) صورة لغوية مقابلة للانقسام نفسه ، كان هذه
مرآة ذاك ، وهو مرآة لها ، وذلك في شبكة واسعة : في
دلالاتها .

في هذه الشبكة الدلالية ، يمكن أن نميز خمسة
مستويات من الدوال الرمزية للمرأة من دواوين محمد
سليمان : أولها مستوى تعرف الأنثى نفسها ، في فعل الوعي
الذي ينقسم على نفسه ليصبح ذاتا ترى وموضوعا
للرؤية . في هذا المستوى ، تصتعل المرأة رمزياتها (في
الديوان الأول) بالإيماء إلى بداية تعرف الأنثى نفسها ، في
قصيدة « الغريب يواصل صعدته » ، وتتابعها إلى لحظة
التحول الفصامي التي ينقطع فيها وعي القرية ليبدأ وعي

كى إتمام صورتها

فى المراهيا

ويبقى ذلك إلى المستوى الرابع الذى يتحول به الدال ليصبح إلى الخيال ، أو الإبداع الشعري نفسه ، من حيث هو فعل من أفعال الوعى ، أعنى فعلا تتجلى دلالاته الجامعة فى عنوان « فى المراهيا كل وجه يطفو » من الديوان الرابع ، حين يحول الشعر أن ينعكس على نفسه ليعب ذاته ، بالكيفية المناضجة التى تتكرر فى الديوان الثالث ، ملحاحة ، تؤمىء إلى الوجه الشعري الذى يفتنى وراء كل أوجه « سليمان الملك » . حيث المراهيا تمد إليه ما يجعله يشف ، فيقعد بين مراهيا يكتب فى دفتر باتساع أحزانه ، جانبا للضوء ، يرسم الأشجار والكائنات كى تملأ من مراهيا . إنها الإيماءة نفسها التى تؤكد سياقات الديوان الرابع ، خصوصا حين نقرأ عن « سماء المراهيا » فى قصيدة « لحديث » ، وحين نواجه « نى » أضغ دورة للعشب « - الوعى الذى (ص ٩٨) :

يبحت فى ظلام اللحم عن نافورة

ويلون المرأة يقرأها ويمحوها

ولكن دال الإبداع - المرأة الذى يصف فعله ، عندما ينعكس على نفسه ، يتجاوز ذلك إلى كل ما يقع تحت ملامتته ، أو يعلم بأسره فى صفته ، فيصل القدرة على رسم صور الماضى بالقدرة على رسم نبوءة المستقبل . وعندئذ يبرز المستوى الخامس الذى تظهر فيه المرأة دالا يؤمىء إلى صور المستقبل . كالحلم الذى يخاضل

الذاكرة الجماعية ، فنواجه مراهيا التاريخ الذى تقدر فيه تجارب السابقين مراهيا اللاحقين . ونرى هذا الدال أكثر إلحاحا فى الديوان الثانى ، حين يفتح الوعى « صرة الأجداد » ويتأمل ما فيها ، فى فعل من أفعال التذكر ، كاشفا عن جذوره ، بالمعنى الذى ينطقه هذان السطران (ص ٢٢) .

خططت فى المرأة

يبعث للمياه كيف جئت

وفى سياق هذا الدال ، تستعيد المراهيا مصر القديمة ، فى قصيدة « مراهيا » ، ويتحول الماضى إلى مرآة ينعكس عليها الحاضر ، فى قصيدة « برنية » ، ويظهر التقابل بين الماضى والحاضر ، فى قصيدة « مقابلة » ، خصوصا حين يستدير تمثال رمسيس (ص ٢١) :

كى يدير فى الجهات مقلتيه

يسال المرأة عن ملامح البنيوع

أما المستوى الثالث فيربط بدال مراهيا الحاضر ، حين تتحول القصائد نفسها إلى مراهيا تنعكس عليها صور الواقع ، وتجلى القاهرة السبعينية ملامحها ، ونواجه الوعى الذى يصف فعله بالمدينة فى الديوان الثانى ، فى أسطر من مثل (ص ٤٠) :

أحبس فى علبة التبغ وجه المدينة

هذا الوجود المتعاقب وجود أنيا ، يتقابل فيه الموضوع والذات ، الشيء وصورته ، ويواجه المشبه به المشبه في حضور أني ، فإماما مع في النص .

ولكن ماذا عن الديوان الثالث

« سليمان الملك » أبرز دواوين محمد سليمان بعد « القصائد الرمادية ؟ إن النظرة العجلى يمكن أن تراه استمرارا مكرورا لقصيدة القناع ، في سياق يضمه إلى جانب « مهيار الدمشقي » لأدونيس أو « الحصن بين الهيم » لحمد عفيفي مطر ، أو « العلاج » لصلاح عبد الصبور . ولكن « سليمان الملك » تجربة مفارقة . إن الاستدعاء التراثي فيه يختلف عن الاستدعاء التراثي في الألقنة السابقة ، والشاعر يلج على صفة « الملك » لا « النبي » من العنوان نفسه . وتلك دلالة تتزايد وضوحا حين نقرنها بالاستخدام الخاص للكلمة « الملك » و « الملكة » في الديوان الأول ، والترابطات العامة لكلمة « الملك » في السياق الذي يبدأ من الديوان الثاني ، خصوصا حين نقرأ في مرتبة أمل دنقل — « دائرية » — أنه كان (ص ٤١)

يخلط قهوته بالنساء

يدخن

يختار مقعده كملك .

ومن ناحية أخرى ، فإن « سليمان الملك » يقترب من « الأخضر بن يوسف » لسمدي يوسف في الدائرة التي تنفي الحضور المتعالي للشاعر — النبي ، فتشده إلى الحوارى والأزقة ، وتجعله يقاسمنا شقتنا ، أو يجالسنا

بالخلاص ، أو كالنبوءة المشؤومة بوقع الكارثة ، وفي الأولى نرى عصفورة تتحدث عن أول الد ، النهرين اللذين يلتقيان ، القلب الذي يحلم ، في الديوان الثالث ، بأن يرى يوما مبارزة النار في المرايا . وفي الثانية ، نرى النمل يقتلع البيوت ، والوجه القوي للمدينة تلعب فوقه الحدآت والقمر المهشم والدخان وأنرع الموتى ، ونقرأ في الديوان الثالث (ص ٦٤)

انحس في سراديب السكينة

صفحتي وطن

ونافذناي

لكنى رايت هناك في المرأة زوبعة

ومنتقارا

ونورا أسودا (كذا) يدنو

— ٥ —

إن حضور المرأة في شعر محمد سليمان ينفي حضور الألقنة التي تستعيد صوت الشاعر البطل — المتنبئ — المتكلم . في المرحلة السابقة .

ذلك لأن « القناع » ينقلنا من المستعار الحاضر في النص إلى المستعار الغائب ، من النص ، أو من المشبه به إلى المشبه ، على نحو ما تنتقل من ظاهر المجاز إلى حقيقته ، في اتجاه مباشر ، يجعل الوجود المتقابل لعلاقات الغياب والحضور وجودا متعاقبا . أما المرأة فتجعل من



في الحانة ، مثلما نرى « سليمان الملك » وحيدا آخر الليل أو جالسا في « مملكة واسعة كأنها المهوى ، ضيقة كأنها الدكان » ، يضع الثروة في جيبه ، وينحن على الرصيف باحثا عن أثر للريح ، يقرأ الأشباح في رخامة الميادين ، فلا يرى سوى الأسفلت والأسمنت والحديد ، ولا يتربد في أن يقول لغارثه الذي يبدو كأنه يجالسه في مهوى :

اسمى سليمان

لا عرش في

ولكنني ساعد الحديد

ويوما أشلق أرض الميادين

أزرعها شجرا

هل تساعدني ؟

والسؤال نفسه يجسّد بطلا من نوع مقابر ، يتباعد عن النموذج الرومانسي التقليدي للبطولة وعن نموذج العاريف المعلم الذي تضمّنه اقتعة مهيار الدمشقي والحصن بن الهيثم والحلاج . والتسمية التي يطلقها الليطل على نفسه ، « سليمان الملك » ، التسمية التي يسخر منها في الامطر السابقة ، ترمي إلى الاسم « محمد سليمان » كما ترمي التورية في قناع « الأخضر بن يوسف » إلى سعدى يوسف .

وتلفتنا هذه الإشارة الذاتية ، في عنوان الديوان ومسمى القناع على السواء ، إلى الذي يؤدبه قناع « سليمان الملك » بوصفه امرأة ، تنضم إلى عوالم المرايا .

إن رمزية القناع تتقاطع مع رمزية المرأة في دائرة تعرف الانا نفسها . فاستخدام القناع يتيح للشاعر ، عندما يستعير وجه غيره ، أن ينظر إلى نفسه هو في فعل انعكاس تجلّي فيه الانا صورتها في آخر ، فنتعمق معرفتها بنفسها سلبا وإيجابا وقد يكتشف وعى هذه الانا ، كما حدث في حالة سليمان الملك ، أنه وعى ينطوى على تناقضات وانقسامات لا تريم ، وأن مرآته كقناعه لا تفارق انقسامها وتناقضها .

من هذا المنظور ، يتخذ القسم الأول من « سليمان الملك » عنوان « الوجوه » ويحدد التجليات التي يتجل بها مسمى القناع : وجهها بدويا ، وجهها فجريا ، وجهها بدويا ، وجهها فجريا ، على نحو يؤكد أننا إزاء حضور منقسم ، متعدد ، لا ينطوى على صوت واحد ، أو بطل أحادي الصفة ، بل على أصوات متعددة وأوجه متضاربة للبطل الواحد . وبين هذه الأوجه المتعددة ، المتضادة ، يتداح وجه « النبي » الذي يعرف اليقين والحقائق المطلقة ، أو يتميز بقدراته المطلقة ، كما تتداح الدائرة التي يصنعها حجر في الماء ، فلا يبقى منه سوى وجه شاحب ، مهزول ، حائر ، لوعى متوحد ، وحيد ، يفتش في رزقة الوقت عن حفرة للملك ، لا يملك سوى اسم ذلك النبي الذي يتسلح بالضعف في القسم الثاني من الديوان .

ويقودنا التضمين الذي يقوم عليه عنوان القسم الثاني — قصيدة « الجامعة » — وهو بطل الشعر في الكتاب المقدس — إلى « سفر الجامعة » ، أشد أسفار « الكتاب المقدس » غموضا وتضادا فيما يقال . ويبدو « الجامعة » الذي كان حكيما قناعا آخر ، متعدد الوجوه ، لوعى كرس

نفسه « لعرفة الحكمة ومعرفة الجنين والجماعة » وبغى منقسم ، جامع للجهاث ، يتقياً عمره أو يتدحرج مزدحما بالعفاريث ، يقول ما كان سوف يكون ، وإن تشيع العين والقلب لن يمتلئ ، ومن ظلمة إلى ظلمة نستدير ، وتقول له الطير : جامعة ستكون . ولكنه لا يصدق أحداً ولا يثق في أحد ، فهو يعرف أن الطير ترمى إليه أكتوبة في الصباح وأخرى في المساء ، وكل ما حوله يبعث على الشك ويلجج السؤال : ما الذي لا يضيغ ؟ وأي الشواغل لا يعمم القلب ؟ والسؤال يرجعنا إلى غليظة التضمين التي تردنا إلى « سفر الجامعة » ، وتجعل من بعض أمثاله المتكررة في التصبيرة مرآة من مرايا التاريخ التي ينعكس عليها حاضر الوعي المتقسم ومدينته ، فتذكر أمثال سفر الجامعة القديم التي تقول : لا تشيع العين من النظر ولا تمتلئ الأذن من السمع ، وما كان قبلاً فهو الآن وما سيكون كان قبلاً .

الأسئلة : هل انقضي زماننا ؟ أم إننا نغفل لكي نوقف صفر الحلم ؟ هل هذا انقراط الجسد المهزوم أم هذا أجنح الصحر ؟ هل كنت صغيراً لم يلدني صنعت مني قزماً صالحاً للجحر ، ميلاً إلى العتمة ، مضمواً إلى الفئران ؟ وتلك أسئلة لا يسألها سليمان النبي الذي يملك برد اليقين ، ولا يسألها سليمان الحكيم الذي انتهى إلى أن كل شيء قبض الريح ويأطل الأباطيل ، بل أسئلة يسألها سليمان الإنسان الذي هو تقيض النبي والحكيم القديم على السواء ، أسئلة من يعرف أن الشوارع أنهكت وأنه لم يبق له غيرها والرصيف ، وأنه سيظل يسأل ، وسيظل ينتظر القد ، مقرباً كأنه يسعى خارج بحر ، يزو إلى شجر لوبته المصانع ، ويوم جديد يرح الخاليا بما لا يريده سليمان الذي تعلم أن يحب الفقر والنفي والسجن ووحدة الزنزانة في مدينته ، حين :

لم يكن بطلا فارساً أو حكيماً

بل ملكاً بلا عرش في مملكة الله ، وسيظل ملكاً ما ظلت عيناه اللتان لا تملآن من النظر ، وبأيتن إلى زمن هرسة الخرافيت .

— ٦ —

لا جدال في أن العالم الشعري لمحمد سليمان عالم متميز يمكن أن ينطوي على قيمة خاصة به . ولكن هذا

ولكن يلتفت الانتباه أن التضمين لأجرج على « كل شيء بلعل ، وأي فائدة للبشر من جميع تعبه الذي يمانونه تحت الشمس ، جيل يمضي وجيل يأتي والأرض قائمة مدى الدهر » . بعبارة أخرى ، إن التضمين يركز على حاسة العين التي لا تشبع من النظر ، وحاسة الأذن التي لا تمل من السمع ، وذلك ليؤكد العالم الحسي الذي يفرد مجالا لحركة سليمان الملك ، ويؤكد الإرادة الصرة التي يصير على ممارستها .. حين لا يعني رأسه للريح أو الجوع ، بل مملكة التي تتحول إلى تجليات متعددة لمملكة واحدة ، هي مملكة الوطن التي لم تند نهرها الوحيد ، ولم تفل في خيمة الجندي منذ تنفست ، وفي رؤاه التي تؤكد انقسامه وتنافسه وفسديته ، في مثاله الذي يقذف



ويبد هذه السداجة إلى مزلق البداية ، ولكن أن تنكر
الخطاء في الديوان ، ويستخدم القارئ بتركيب عجيبة
من مثل (ص ٢٤) :

وكان تعشيقه الأرض تصعبه وتهبطه
وتفتح جرحه
للشمس كان يرى

فإنه يعجب من سداجة الإحساس اللغوي ، ومن
الشاعر الذي لا يقصو على نفسه في اختيار الكلمة ،
أو صياغة التركيب ، فيعاضل معازلة العجمة ، وينتج
صوراً لا تفر سوى الإحباط اللا مبرر . ولأسف ، فإن
هذه التركيب العجيبة تنكر في الديوان الثاني (ص ٨ ،
٢٩ ، ٦٢ ، ٦٣ مثلاً) والرابع (ولا داعي للتمثيل)

الإمكان هو الذي يدفعنا إلى نوم الشاعر ومؤاخذته على
ما يشوب صياغة هذا العالم من جوانب تصور لا تليق بما
يطمح إليه شعره . إن الشاعر لابد أن يراجع قصيدته بعد
الكتابة ، وأن يمتلك الجرأة على حذف نصفها أو حتى ثلاثة
أرباعها إذا اقتضى البناء ذلك ، وعليه أن يراجع لغته
مراجعة مدققة إلى أن تتكامل الكثافة الشعرية أمام
عينه ، وإلا فإن القصيدة سوف تحمل من الثثرة
أو الإطناب أو الحشو ما يثقل كاهلها ، ويباعد بينها
والناتج المطلوب . ولأسف فإن قصائد محمد سليمان
تعانى من هذا كله . ولا يملك المرء ، على مستوى العلاقة
بين الدواوين ، سوى أن يسأل : كيف يمكن لشاعر أصدر
ديواناً مثل « القصائد الرمادية » وأعقبه بديوان أكثر
تميزاً وهو « سليمان الملك » أن يتبع ذلك بديوان مثل
« أحاديث جانبية » ، يزخر بالثرثرة وقصائد المناسبة
واللغة المترهلة والإطناب والصور التي تتراكم بالتداعي
اللفظي للكلمات . وإذا تركنا هذا الديوان الذي يضم أبداً
ما نشر محمد سليمان إلى غيره من الدواوين ، لاحظنا
القصائد الأخيرة (« لوحات ») من الديوان الثاني وكان
حقها أن تحذف مع قصيدة « قراءة » .

ويمكن للمرء أن يفرح لمحمد سليمان سداجة التركيب
وبسداجة التقفية في الديوان الأول ، حين يقرأ (ص
٤٠) :

كان النعاس خميلاً
وكانت أمامي تمر الجرار ... تمر
وكانت يقال ثقيله

وتكشف عن حالة من الاستسهال والتساهل في تناول اللغة التي هي محك الشاعر وعلامته .

وفي هذه الحالة ، تتضافر العلاقة التركيبية المصطنعة نحوياً مع الانسداد المتعمد للعلاقة الدالية ، فنتج جملاً من مثل « استرأب عند صفرة في أعين الأبقار » ، واسترأب حينما صوت جفونه « ، حيث العلاقة بين الاسترأب وصفرة العين ، والطرب القلق في التراصف اللفظي للجملة الأولى ، كالعلاقة المعتسفة بين الهوى والجفون وبينهما والاسترأب في الجملة الثانية . ويشبه ذلك الخلط الدلال الذي يترتب على حذف الأدوات النحوية بسبب الوزن ، دون مبرر ، في عبارات من مثل « قبل تسافر » و « قبل تغادر » و « قبل يضع الطباشير في دمه » أو الخلط الموازي الذي يترتب على خلل الترتيب النحوي في جمل من مثل « كانت تنام الأظفة صياحه في الضباب » . أضف إلى ذلك ما يرتبط بالتفاهل في غير موضعه ، خصوصاً حين « يتشاهى » المثقفون بدل « يختلفون » (في الديوان الرابع مثلاً) ، فيتحول التفاهل إلى « زبعة » لا ندري معناها ، ولا مبرر لها ، كالإهمال في تصريف المنوع من الصرف ، والخطأ في إعراب المثني وتعدي الفعل اللازم بين مسوغ ... الخ .

والغريب حقاً أن يعالج شاعر مثل محمد سليمان لغة على هذا النحو الكسول الذي يترك جملاً تشبه الصياغة الشعرية ، ويتأمر مع الجموع الغريبة (لهازين ، أكاسير ، ضيحات ، مائعات ، نهارات ، هلالات ، رخامات ، نرجس ، جوهرات ، عكاكيز) على إفساد التدفق اللغوي الذي لابد أن ينقطع ويحول إلى جملة وتقبض ، فيتركز المرء قول أبي هلال العسكري : « لأن

تعلو الكلام فتأخذ من فوق فيجىء سلماً سهلاً ... خير من أن يطوك فيجىء كراً جافاً ومتجمداً جلفاً » .

أدرك أن هناك مبرراً لاطراح النزعة الشعرية ، بمعناها الرومانسي الجمالي والتراشي ، في بعض سياقات الحداثة الصبغية ، وأعرف أنه لابد من تأكيد الإحساس اللغوي بتقبض الواقع وكرازته وجلافة ، ولكن اطراح النزعة الشعرية لا يعني التساهل في الصياغة اللغوية ، بل يعني تصليتها من الرواسب الجمالية الرومانسية والتراثية ، مع الإبقاء على سلامتها الأدائية وقدراتها التوضيحية . أضف إلى ذلك أن هناك فرقاً بين خلق الإيحاء اللغوي بتقبض الواقع وجلافة ومحاكاة هذا الواقع بتركييب تكشف عن جهل بأسرار اللغة ، وجهل بمعنى السؤال الصعب : كيف يمكن للمدنية حقاً أن تدخل بيت اللغة ؟ وليس سبيل الإجابة عن هذا السؤال أن يحدثنا الشاعر ، عن « التقرير المتسرّب من مقلتي » في الديوان الثالث ، أو يصدنا ، بجملة « أخطو بلا ضجر أو عكاكيز » في الديوان الرابع .

وإذا أضفنا إلى ذلك الكيفية التي يعالج بها محمد سليمان صيغ الأفعال في شعره ، وجدنا ما يصدم العين من مثل : « انكبت قصائد شكر » ، والبهر الذي « يناسر » ، والكائن « المنسجن » في التصاور ، والبلاد التي « انصمحت » والبلاد التي « تسروني » و « تسربل أوجاعه » ، والريح التي « تنعمني » على أهدابها والماء الذي « يصعدني » حين « تشعشع » و « أكلت صمتاً » ، والنار التي « تزويج » في المصدر ، والأينال التي « تظلفت » بالصبغ كالأشاعر الذي « تظلف » بالظلم والشجر الذي « يتلألأ » .

ويلفد المين الخلطين استخدام العاصي والقصيح ،
حين نقرا عن البلاد التي « يعبثها الحكى » ، وكيف « جرّ
الشتاء شتاء » ، ونرى الشاعر « يُعّس السماء فوق
رأسه » ، ويجرى ليوطن في العشب « قوما صغيرين » ،
ونسمع « كيف « أقام ليؤذن » ، ونضحك « لما تمر »
القطارات تدام وجهه ، و « لما تلوح » له طفلة مأكرة . ولكن
الصبر ينقد ، عندما نقرا في « سليمان الملك » ، أفضل
دواوير محمد سليمان (ص ٧١) :

الأريكة واسعة

عبّا العابرون رُخاماتها بالكلام

سقاها عصير الأصابع

من فوقها

لا تحترق نعلها

والآن لا يجمع على رخامات . أما تعبئة « رخامات »
الأريكة بالكلام ، كأننا نعبئ الزجاجات بالدواء ، وسقاها
بعصير الأصابع (العرق النازل من الأصابع ؟) فهي
كقطاف « يعثر الدم » .

صحيح أن مجموعة « أصوات » التي ينتسب إليها
محمد سليمان لها اجتهداها في فهم اللغة الشعرية ،
وتأثيرها أن تؤدي اللغة في قصائد أفرادها نغمة مصرية
مأثرة ، فتنتهي إلى نوع من « العودة إلى أصالة الشعر
المصري » ، و « مدرسة الشعر المصري بما يحمل من
خصوصية اللغة والاستخدام المخالف لها » . وليس من

الضروري أن نوافق على هذا الاجتهاد أو نخالف معه ،
فلذلك موضع آخر . والأكثر أهمية — في هذا المقام — هو
أن نؤكد أن أي استغلال لإمكانات العامية يمكن أن يظل
مقبولا ما ظل يحمل مبرره الداخلي في سياقات العلاقات
اللغوية للقصيدة . وما ظل محافظا على سلامة
اللغوى . أما عندما يختفى المبرر الداخلي مع سلامة
الاداء ، وتحدثنا قصائد الشاعر عن المرأة التي « تدلق من
فتحتها النهر » وتقع في الحناء « أو اللؤلؤة التي أخذتها
الرياح إلى الشرق » و « غوتها ولقت عليها غيوم القطيفة »
و « التكرير المتسربب من مقلته » فإن الاستخدام
العاصي يصنع نوعا من « مهمل الكلام » وإذا جاز
استخدام « دلق » بمعنى « أخرج » (من قولهم دلق
السيف من قمده) فإن صورة المرأة التي « تدلق من
فتحتها النهر » تظل من « مهمل الذوق » . وإذا كان ثمة
رخصة في استخدام « غوى » بمعنى « أضل » فإن
الأفصح « أغوى » من القول القرآني « ربنا هؤلاء الذين
أغويانا ، أغويناهم كما غويينا » [القصص ٢٢] أما « لقت
عليها غيوم القطيفة » فهو استخدام خاطيء يعدى الفعل اللازم
دون مبرر ويقل الأمر نفسه في « التكرير المتسربب من
مقلته » من « السرسوب » ، وهي كلمة عامية بمعنى
أول اللبن بعد الولادة ، ومقابلها الفصح هو اللبأ ، أما
الاشتقاق منها وعلاقته بالصورة : فيجيب على إحالة الكلام
إحالة الذوق .

لقد كان ريلكه (الشاعر الألماني) يقول إن للناس
حولا سهلة لكل شيء وعلينا أن نلزم أنفسنا بالصعب .
وذلك قول لا بد لمحمد سليمان من أن يتذكره ولا ينساه
قط ، فهو شاعر إن يحق وعده إلا إذا اشتد على نفسه
وأحكم لغته ، وحذرك كل ما لا يرقى إلى مستوى طموحه .

كارمن أشبيلية

بيتُ هناك ، يحتمي بالظلِّ والقرنفلِ
مُسِيحًا يعُوسِجُ ، موثُحا بجذولِ
يبتظُمُ الفلُّ به ، عقدُ غرامِ ثَمِلِ
وكرمةٌ تعتمِرُ الشموسُ ، منذُ الأزلِ
جذورها توغلُ في قلبي ، ليس تَأْتِي
تتَكَوَّزُ منها شرفةٌ ، تُغْلُ قُبُلُ النَّهْلِ
في ساحةٍ يحرسها عطرُ الشبَابِ الغزِلِ
السَّوْجُ المَشْمُسُ فيها موجةٌ من قُبُلِ
يحسبُه الفراشُ نارا ، فيجىءُ يصطلي
وعازفٌ يسقى الحانَ الهوى من بُلْبُلِ
تسرى بها الصهباءُ ، - يا قاتلةٌ - لم تُقتلِ
تميدُ أعطافُ ، وتغفو نظراتُ المُقْبِلِ

وفتيحةً يفتنون بالصهباء طعم المثلل
وشبخةً في « البار » يلتقون للتعلل
القبعات ، والعصى ، نظرات الكسل
موائد النبيذ ، والتبغ ، واشهى مأكلا
أعيتهم طافحةً بشيق الطفل

لكنها طيئةً بعجزها المذلل
وامرأةً هناك عند « البار » ، مثل الرجل
وجنتها من زغب ، تكاد يومها تمتلئ
جانبها ، يقبع كلب « نائم في العسل »
إذا صحا تُعيره نظرة عطف مُطفئ
ونسوةً يقرآن ، لا يعرفن طعم الكلل
وطفلة تحلم بـ « الكيفيت » يأتى من عل
وعجري هاتك ، من فوق بقل مُثقل
بصورته المبحوح ، من عمق زمان موهل
يوغل في الاضلاع ، إيفال السما في جدول

....

كنتُ هناك ، أحمى بالظل والقرنفل
أجدل أطراف المنى ، معزوفةً للامل

أبحثُ عنك في فراشات الصباح الخملي
أبحثُ عنك - ماضيا - وفي الزمان المقبل
عن وجهك المألوف لي منذ زمانى الأول

....

فريدنى السوّدُ إلى « البار » ، ولم يرقّ لي
ترنحتُ شمسُ الضحى ، تتابعيتُ في المدخل
لستِ هناك ، أيها الوهمُ : اقمْ ، أو فارحل
والعجريُّ هاتكُ ، يدور حول المنزل

حديث الكاتب .. مع الكتابة

ولو شئتم أن احدثكم عن نفسي وتجربتي التي أعرفها أكثر مما عرفت الآخرين، فيأني قد بدأت حياتي مع المسرح بقراءة المسرح .

وكان شكسبير وموليير وكتاب عصر النهضة جزءاً من دراساتي المنهجية في الجامعة ، في أصولها بالانجليزية والفرنسية ، ولكن هوى نفسي وميل غلبني الى تجاوز هذه المقررات الى قراءة المسرح اليوناني فالروماني والمتعثر في مناهات المسرح في العصور الوسطى .. حتى استقذني من مناهات المسرح الكلاسيكي الذي لم يكن بيني وبينه إلا كل رد مفقود ، انقذني من الضجر به المسرح الرومانسي فالواقعي . وأحمد الله علي أن يبراندلو أخذني بعد ذلك مبهوراً من بين يدى تشيكوف وأن مسرح اللعب ومسرح بُرخت أصاباني بالحيرة ، ولكن اهداني الثقة بأن المسرح الجديد أكثر حياة في وجدان . الناس من المسرح القديم ،

روى الرواة أن شاعراً ناشئاً استنصع شاعراً كبيراً فنصحته أن يتوفر على حفظ الشعر العربي كله ثم يأتيه بعدها ، فلما حفظ أشعار العرب كلها عاد الشاعر الصغير إلى الشاعر الكبير فنصحته أن يمضي في شئون الحياة حتى ينسى ما حفظه تمام النسيان ، ولما نسي الشاعر الصغير كل ما حفظه من الشعر عاد إلى الشاعر الكبير الذي أجازه ليبدأ في قول الشعر وإرسال القريض .

هذه الرواية الدرس تحض المبدع الناشئ على ضرورة استكمال قراءة ودراسة آثار السابقين . ولكنها لا تكتفي بهذه النصيحة وإنما تدعو الناشئ بعدها الى التخلص من الإغراق في التأثر بأدب الآخرين والحياة في آثارهم والتنفس في هوائهم وتدعوه لمحاولة نسيان ما حفظه وتجاوزه ، فإن الشاعر الجيد في الواقع لا يستلهم خزانة الكتب ولا الذاكرة ، وإنما لا يكون الإبداع الفني في النهاية إلا تدفقاً طبيعياً من الوجدان ومن النفس الشاعرة ..

فعلت من ذلك اننى برئت من الانبهار أو التقديس للقدماء .. وإننى تخلصت من سلطانهم على ، فكانى حسب رواية الراوى السابق قد نسيت ماقرات . وينبغي أن أنكر أن المخل إلى هذه القراءات كلها كان من باب اللغة العربية . فقد يهرنى مسرح توفيق الحكيم والترجمة الرائعة التى أبدعها الدكتور محمد حسين هيكل مسرحية برنارد شو « القديسة جون » والترجمات الرفيعة للدكتور طه حسين فى المسرح .

ولكن قل لى نسيت أو حاولت أن أنسى إلى حين هذه القراءات المتشعبة والمتداعية ، وإن أنسى بعض الوقت اننى اهورى الكتابة للمسرح أو اننى احببت ذات يوم أن أقص أثر توفيق الحكيم وأن اتعلق بأذى ياله ..

وإن كنت قد نسيت ذلك كله فلست أنسى أن توفيق الحكيم قال فى مرة وأنا فى أول الطريق « إن المسرحية المثلى هى مسرحية « التحقيق الجنائى » !

دهشت من قوله وصرت اتامله من حين إلى حين فيزداد إعجابى بما قال وما لم أقرأه فى كل ما قرأت . وقد ضرب لى توفيق الحكيم مثلاً على ما يقول بمسرحية « أوديب » التى تبدأ بالتحقيق فى جريمة قتل لذلك لاهوتى وتنتهى باكتشاف أوديب أنه هو القاتل ، وإن لا يهوس لم يكن إلا أباه .

ثم استمررت توفيق الحكيم بأسلوبه الشيق فى الحديث وتوليد الأفكار مشيراً إلى أن المشهد الحورى فى مسرحية هاملت هو مشهد المواجهة بين فريق لتمثيل الجوال وبين الملك الذى قتل أباه هاملت ، وهو مشهد دبره هاملت بأسلوب الحقيق الجنائى العصرى وانتهى بانهيار الجانى وثبوت التهمة .

والحكيم كان رجل قانون قضى فترة من حياته وكثيراً للثائب اللام ، فانظر كيف كشفت له مهنته ما خفى على النقاد .

وإنى لأعجب إلى اليوم أن مسرح توفيق الحكيم ليس فيه مسرحية تحقيق واحدة ، مع أن ملاحظته المثيرة هذه ترسبت فى ذاكرتى الباطنة ، ولعلها تسربت بالطريقة الخفية لعملية الإبداع فى مسرحيته « الزير سالم » التى تبدأ بالتحقيق وتنتهى بنهايته . أو ربما كان هذا من محض أو غاشى وادعاءتى واهد اعلم .

إن جريتنا على نهج هذه الملاحظة الخفية لاستأننا الحكيم فلا بد أن نلاحظ أن المسرح كله أفعال تتصادم مع أفعال . ولكن الفعل المسرحى يعتبر جمعية بلا طعن وضرباً فى الفراغ مالم يكشف المؤلف الوازع وراء الفعل .. الوازع الذى يبرر الفعل . لذلك قل إن المسرح ليس قائماً على مجرد الفعل ، وإنما هو قائم على الوازع .. وإن المسرح ليس مجرد تناقض أو تصادم الأفعال ، وإنما هو تناقض أو تصادم الحوافز .

ولابد أن يعتمد المسرح الحافز القليل فى مواجهة الحافز الخبيث . فالمسرح مهما كان فيه من أشرار وشعور فإن محوره وعدته الفضل والفضائل والنبل والشجاعة والتضحية .

فإنك لنرى فى مسرحية أباطلة على مدار الزمن حكايات التضحية بالمال أو بالجاه فى سبيل الحب ، أو التضحية بالحب فى سبيل الواجب ، أو التضحية بالنفس فى سبيل المبدأ والعقيدة ، أو بالمصلحة الخاصة فى سبيل المجموع .

وتجد المسرح يندد بالطمع وبالظلم وبالجهل وبالتقاليد البالية وينتصر دائماً للحب وللخير ولتحقيق العدل .

والمسرح أيضاً يهذب الأخلاق ويرفع الإحساس . ففى التراجيديات اليونانية لم تكن مشاهد القتل أو الانتحار تتم فوق المنصة ، وإنما كان المؤلف يشترط أن تتم فى الكواليس على أن يندفع الرسول الى الكواليس ليربها بالكلمات . وكان هذا دائماً يثير خواطرى حيث أننا

« لا مسرح بلا فكر » كان يقول . ودارس المسرح لابد انه قرأ الراى الآخر فى المقاصد الفلسفية لمسرحية كلا ومسرحية كيت ، الى درجة أن ناقدا كبيرا أشار إلى أن الإبداع المسرحى يمكن أن ينتسب إلى الفلسفة ، ويمكن أن ينتسب إلى علم الاجتماع ، أو الى العلوم النفسية الفردية والاجتماعية ، كما ينتسب إلى الفن الخالص .

وقد حرصت دائما على تحقيق ذلك ، واكرمتى افضل النقاد بالبحث فيما وراء الظاهر والشكل فى مسرحياتى .. وهو شيء لم اتكلفه وإنما استسلمت فيه إلى تكوينى الفكرى والنفسى وصدر عنى صدور الفطرة التلقائية من غير اصطلاح أو تعمد ، وعلى قدر موهبتى فيه .

والواقع اننى كنت دائما أقرأ المسرحيات من مداخلها الفكرية ، ويشوقنى أن أتحرى جواهرها ولا اكتفى بظواهرها ، فاكسبني هذا التنوع من القراءة الميل للدخول إلى مواضيع المسرحية من هذه المداخل الصمعية التى أملت على أن أبذل الجهد الكبير للتيسر ، وإن اتعب حتى تجرى المسرحية فى المجرى السهل فلا تثقل على الجمهور غير المتأمل أو غير المدرب على مشاهدة المسرحيات بكامل الانتباه .

كما اننى تكونت على حب خاص لفن التمثيل .

وقد بدأت هوايتى للمسرح بالتمثيل فى المدرسة ، كما تمكن حب المسرح منى بالمشاهدة فى السن الباكر على ايام يوسف وهبى ونجيب الريحانى ووجوه ابيض . ولو كنت اتبع هواى الصحيح لقصدت فن التمثيل دون فن الكتابة . ولكن حب الأدب نازعنى حبل التمثيل فصالت نفسى على أن اتجه لفن التأليف المسرحى دون أن أفقد حبل التمثيل . ويقتضى أن الممثل فى النهاية هو الذى يقف وحده امام الجمهور على قمة المثلث المكون من المؤلف والمخرج والممثل .

نشاهد الفطرة الإنسانية الشعبية فى كل البلاد تدفع الناس إذا وقع حادث فى الطريق الى المبادرة إلى سترجثمان الضحية بالأوراق أو بالقماش حتى لا تصيب الفاجعة سخط أنظار العابرين . وهذا بالضبط ما يفعله المؤلف المسرحى على مدار الزمن ، فيستر الفاجعة ويحببها عن الأنظار . كما يفعل المؤلف فى مواقف عديدة بالاستعاضة عن التصريح بالتلميع وعن القول المباشر بالإشارة حتى لا تكون فواجع الناس فرجة للناس ، بما يتأذى له الجمهور ويتعلم منه بماحياه الله من . الفطرة وحسن الذوق .

ويجربى المؤلف على نفس النوال فى ستر العرى البشرى ، فإنيك تلاحظ أن الفطرة الإنسانية تقوم أيضا بدورها فى هذا الجانب حتى لا عمليات ضبط بيوت الزنيلة ، فإن ستر عرى الرجال والنساء وأزع فطرى مهما كانت الرغبة فى الكشف وتعرية الأخلاق . لذلك يحرص المسرح على الاقتصاد فى شكوى البطل من الحال ، حتى لا تصيب الشكوى من الظلم عبارة عن عرض أحشاء الشاكى على الناس أو التردى فى الضميف وتعرية النفس والاتضاع إلى الحد الذى يثير التنفر .

الفن جميل بالضرورة . لذلك يشعر المتفرج أحيانا بالقلق ويفقد راحته إزاء بعض مايجرى أحيانا على المسرح أو فى تمثيليات التلفزيون بديجات متقاوتة مما يجانب التقاليد الفنية . فإن بكاء الرجال ليس الا تعرية للنفس أكثر مما يحتمله المشاهد ، كما أن المبالغة فى شكوى الحال وتعداد الخطوب ليس إلا ضعفا تأباه المسامح وتتلذ منه .. فالتلميع بدل التعرية الكاملة من شروط الفن الجميل ومن التقاليد المرحية للإبداع الفنى .

ولكن دع الظاهر الى الباطن ، دع العارض الى الجوهرى . فجوهر الإبداع المسرحى كما كان توفيق الحكيم يلح علينا ويكرر القول فيه هو : الفكر .

لذلك كان ميل وتدني في أن اجعل من كتاباتي المسرحية إضافة للممثل وتعزيزاً للممثل . إن التعبير عن الموضوع الواحد له طرق شتى ، وعندك أكثر من طريق يؤدي إلى روما ، واختياري المفضل في التعبير عن الموضوع يمر بالممثل . لذلك كان اهتمامي بمشاهد معينة ، وبالنولوج الطويل ، وبانواقف المركبة التي يستطيع الممثل فيها أن يظهر ابداعه وقدراته وأن يستفيد عنصر السحر في فن التمثيل .

وقد صنعت هذا في مسرحياتي دون تدبير سابق أو تعمّد وإع . لذلك فوجئت بالمفجّر الالاماني الذي أخرج مسرحيتي « على جناح التبريزي وتبعه قفه » بالالمانية يقول في التلفزيون الالاماني :

« إن الممثل في المسرح الحديث يستطيع أن يؤدي دوره ويده إلى جيوية ، ولكن ميزة الكاتب المسرحي المصري فلأن إن الممثل عنده يؤدي دوره في مجال من الحركة الحتمية باليدين وبالجسد كله ، ألزمه بها المؤلف وهياً له أسبابها الموضوعية وأدواتها من « الأكسسوار » .

وقد انضج مواهبنا المتواضعة في جيلنا الحافل بالمواهب بدءاً التشجيع والرعاية من جيل سبقنا ، فكيف أنس صداقتي الحميمة مع استاذنا الكبير توفيق الحكيم . وإقاماتي الثمينة مع استاذنا الكبير طه حسين .

إن توفيق الحكيم كان مشجعاً كبيراً لي ، أما طه حسين فقد أدهشني ذات مرة بتعلق عجيبي على اختياري للكتابة . للمسرح ..

قال لي : عرفت أنك كتبت مسرحية وقدمتها للمسرح القومي فهل هذا صحيح ؟

« بكت قد قدمت للمسرح أولى مسرحياتي « سقوط فرعون » فأكثت له ما سمع . فقال لي رحمه الله : ليس طريقك المسرح فانت رجل طيب ..جرب الرواية .

فقلت له وأنا أخفى دهشتي وأسفى : وما العلاقة ؟

قال : غريبة ، ألا تعرف أن المسرح فن هجومي وعدواني حتى ؟^١

فسكت وأنا مضطرب بالسخط عنى ما قال .. ثم غرنا موضوع الحديث

ولكني لتقديرى الخالص للاستاذ الكبر . وحبى المكين لدوره الثقافى العظيم وموتى لي ، لم أكف أبداً عن تأمل ما قال ، والتعلق به وتصديق أن المسرح فن هجومي وعدواني حتى . .

المسرحية هجمة على الصلاة .. على الجمهور .. على المجتمع .. على الماكوف والشائع مما لا يرضاه الضمير . أو يتعارض مع التقدم والتحديث والرقى الاجتماعى . نعم إن المسرح فن هجومي ، يمسك بجميع الأعصاب الاجتماعية ، ويهز الوجدان ويحرك للعقل ويجزر الكسل الفكرى ويوقظ النامعين في النهم والمستسلمين للراحة . المسرح يجزر ويؤنّب ويعنف ويحضر على التغيير .. مهما كانت محبة الناس له ، ومهما كان سعى هذا الفن العجيب إلى إرضائهم واجتذابهم .. وهذا من أعجب ما فيه . فإين شئت يافلان إن تصبح كاتباً مسرحياً فاركب بخاطرك سفينة المتاعب في بحر الأنواء ولا تكن طليبا بالمعنى الذى قصده استاذنا طه حسين ، ولكن كن طليبا بمعنى الحضى على الخير وجزر الشر واللامبالاه . كن طليبا فعلاً وهجومياً وعدوانياً حتى .. وأفرج قلبك بعيداً عن المسرح .

ولكن هيهات . فحب المسرح كان له تمكن في القلب ، وكان هذا الحب هو الغراء والبليسم الشاق في بحر الأنواء ولى سفينة المتاعب التي لا تعرف بر السلامة ، والتي سارت بين بين الامواج . وكان حبى دائماً هو دائى وهو دولتى .

واعذر للقارئ عن استر سالى في مناجاة النفس وهذا الحديث الخاص . .

● « وما شكسبير .. » ؟

● « مكبث » على المسرح القومي :

قطعة من الضجر الخالص ..

● « الملك لير » على مسرح الطليعة :

عرض حي .. متدفق .. يميل نحو المسخرة ..

اندر وينكوس — لعب بطولاتها لورانس اوليفيه — في ١٩٥٥ ، و « الملك لير » — مع بول سكوفيلد — في ١٩٦٢ ، وهلم منتصف ليلة صيف » في ١٩٧٠ ، وأخيراً « تيمون الأثيني » في ١٩٧٤ وهو يحدثنا عن مسرح شكسبير وعن تجربته معه ، حديثاً طويلاً في كتابيه « المساحة الفارغة » ١٩٦٨ ، ثم هذا الكتاب الآخر ، الذي يحمل عنواناً ثانياً دالاً : « أريعن عاماً في استكشاف المسرح (١٩٤٧ — ١٩٨٧) .

يرى بروك أن شكسبير ليس مؤلفاً مسرحياً مختلفاً من حيث « الكيف » بل من حيث « النوع » ، ومن يفكر فيه بالقياس إلى غيره من كتاب المسرح — كان يقول إنه مثل يونيسكو لكنه أفضل ، ومثل بيكيت لكنه أكثر ثراء ، ومثل

● استاذن القارئ في أن أجمل عنوان هذا الحديث أحد فصول كتاب المسرح الانجليزي الشهير بيتر بروك « النقطة المتحولة » لندن ١٩٨٩ . ولست أظن شهادة بروك عن مسرح شكسبير يمكن أن تنقش ، فهو من أكثر المسرحيين — لا النقاد ولا الأكاديميين المولعين بالشروح والتفسيرات — تقديراً له ، ومعرفة به ، واهتماماً بالصعوبات التي تحيط بتقديمه لجمهور اليوم ، هذه المعرفة الشاملة تحققت عبر ممارسة طويلة ، فقد أخرج عدداً هائلاً من مسرحيات شكسبير : بدأ بإخراجه للمسرح — حرفياً — بعمل شكسبير « خاب سعى الضيق » وهز في الحادية والعشرين ، في ١٩٤٦ ، وفي ذات السنة أخرج أيضاً « روميرو وولويت » ثم « دقة بقلة » — لعب بطولاتها جون جيلجورد — في ١٩٥١ ، و « تيتوس

يستطيع المسرح المميت أن يبقى فيها مخادعاً أمناً مطمئناً مثل أعمال شكسبير ، فنحن نرى أعماله يؤديها ممثلون مجيدون بطريقة تبدو لنا الطريقة الصحيحة ، فهم يؤدون على نحو جيء ملون ، وبسط الواسع ، وكلّ يلبس ثياب الدور من الرأس إلى القدم ، كما يجب أن يكون أفضل المسارح الكلاسيكية ، لكننا — في الخفاء — نجدها مثقلة بملل لا يطاق ، وفي أعماقنا إما أن نلوم شكسبير ، أو نلوم فن المسرح ، أو نلوم أنفسنا .. ، ولا يلوم الجميع أنفسهم بطبيعة الحال ، فتنة أيضاً « لشاهد المميت » يخضع ثقله وراء كل ما هو غبي وبخيف ، وهكذا يواجه المسرح المميت شق طريقه !



أسوق هذه الملاحظات — باختصار شديد — ونحن نرى أمامنا — على غير انتظار — صليّين من أهم أعمال شكسبير على مسارحنا : « مكبث » على المسرح القومي (من إخراج شاكر عبد الغني ، يلعب أدوارها الأولى عبد الله غيث وفردوس عبد الحميد وأحمد عبد الحليم وفاروق الدمرdash وآخرين) ، و« الملك لير » بقاعة مسرح الطليعة (من إخراج محمد عبد الهادي ، يلعب أدوارها عدد من شباب المسرحيين : علي خليفة ، كمال سليمان ، عبد الله الشراوي ، سلوى محمد علي ، وآخرين) .



وه مكبث — يعرف الجميع — هي تراجيديا الطموح المدمر ، تدور أحداثها في أيلوسا (اسكتلندا) قبل غزو النورمان ، كان دتكان ملكاً لها على الطريقة الإقطاعية السائدة في أوروبا آنذاك (القرن الحادي عشر) فقد جدد « هولنشييد » صاحب « توارينغ اسكتلندا » الذي اعتمد عليه شكسبير ، قتل الملك دتكان في سنة

بريخت لكنه أكثر إنسانية ، ومثل تشيكوف وقد أضيف لسمرحه حركة الجموع ... الخ — يخطيء السبيل إلى فهمه . وعنده طريقة مثل لفهم شكسبير هي النظر في مسرحه كله ، مرة واحدة : إذا أخذ اللره هذه المسرحيات السبع والثلاثين معا ، بكل خطوط الرادار التي تحدد مختلف وجهات النظر لمختلف الشخصيات ، فإنه سيجد نفسه في مجال غني ومكثف ومركب إلى درجة لا يمكن تصديقها ، وإذا تقدم خطوة أخرى لمسجد أن الشيء الذي عبر من خلال هذا الرجل المدعو شكسبير ، وخرج إلى الوجود على صفحات الورق ، إنما هو شيء مختلف كل الاختلاف عن عمل أي مؤلف آخر إنها ليست رؤية شكسبير للعالم ، لكنه شيء يماثل لواقع أو الحقيقة . وكإشارة لهذه الحقيقة ، فإن لكل كلمة مفردة ، أو سطر ، أو شخصية أو حدث ، لا تفسيرات متعددة فقط ، بل تفسيرات لا حصر لها :

ويرى برون أن أعمال شكسبير تطرح مشكلات عديدة حين تقدم لجمهور اليوم ، وهو يشبه هذه الأعمال بقطع الفحم الخامدة : « شكسبير لا ينتمي للماضي ، ولو كانت المادة التي يقدمها صحيحة ، فهي مسيحية الآن . إنه مثل قطعة من الفحم ، والمعنى الكامل لقطعة الفحم عندما يبدأ أو ينتهي لحظة أن تشتعل ، وأهمية إيانا ما نريد من ضوء ودفع .. وإلنني أستطيع أن أكتب وأحضر لويلأ عن الفحم ومصادره ، لكنني ساكون معنياً حقاً بقطعة الفحم في أمسية باردة حين أريد أن لندفأ ، سأضعها في النار لتصبح هي ذاتها وتحيا فاعليتها من جديد .. » بعبارة موجزة من عندنا : لا بد من قيام « ضرورة » نستم تقديم هذا العمل أو ذاك من أعمال شكسبير .

في سياق آخر ، في « المساحة الفارقة » ، يتحدث برون عن « المسرح المميت » : « وليست هناك أعمال أخرى

أحدهما المؤثر فيستجيب له الآخر ، يقول هو إن مياه المحيطات جميعاً لن تطهر يديه ، فتقول هي : بل قليل من الماء يطهرها ، ثم تضيف : إن عطور بلاد العرب جميعاً لن تمسح الدم عن يديها الصغيرتين .

في « مكبث » أعرق رؤية للشر عند شكسبير ، ذلك أن الاشرار فيها هم الأبطال . لكن الشر عندهما ليس محضاً ، وما رؤى مكبث وخيالاته ، وطغوس اللبدي وانهايارها ثم موتها اللاحق ، سوى أدلتها على رفض الشر الذي ارتكبه (من هنا ، فإن تقديمهما السهل « كوغدين تقليديين » أمر يضر بالعمل كما) ، وليس عبثاً ألا يرى مكبث الوجه الحقيقي للحياة — كما ينبغي لقاتل الحياة — إلا بعد موتها مباشرة . . ما الحياة إلا ظلٌ لمعملٍ مسكين يتخترع على المسرح .. ثم لا يسمعه أحد . إنها حكاية يحكيها معتموه ، ملؤها الصخب والعنف ، ولا تعنى أي شيء .



فكيف قدمها مسرحنا القومي ؟
أرجو ألا أكون مباليذاً قلت إنه قدم قطعة من الضجر الخالص ، قطعة من « المسرح الميت » الذي سببت الإشارة إليه :

● دون الدخول في جدل حول الفضائل المثارة عن ترجمة المسرح الشعري بوجه عام ، وبمسرح شكسبير بوجه خاص ، نقول إن المسرح القومي قد اختار أن يقدم أسوأ ترجمة معروفة لمكبث ، تلك الترجمة التي قام بها خليل مطران (عن الفرنسية لا عن الإنجليزية) وقدمت للمرة الأولى — في ١٩١٧ ، ونحن نعرف أن نبيل الألفي — حين أعاد تقديمها في ١٩٦٧ — عهد إلى الدكتور عبد القادر القط بترجمة أجزاء أهمها « شاعر القطرين » ،

١٠٤٦م) ، ومكبث أحد أمراء الكبار ، أبدى شجاعة في صد إحدى غزوات أهل الشمال ، ولّى طريق عوبته مع أصحابه بانكو تستوقفهما الساحرات ، ويتتبان لمكبث بأنه سيصبح ملكاً ، وإبانكو بأنه سينجب الملوك ، تلقى بذرة في قلب مكبث : أن يقتل دنكان لتحقيق النبوءة ، تلتقط مراته البذرة وتنميتها وبحثه على تنفيذها ، وبعد أن يصبح ملكاً ، يتحول مكبث لطاغية مرتعد . يرتب لقتل ابناكو وولده ، ثم لقتل مكدوف ، حين يجده قد لاذ بالفرار يأمر بقتل امرأته وأطفاله دون رحمة ، ويلجأ ابن الملك القاتل إلى ضيافة الملك إدوارد في إنجلترا ، الذي يزوده بالرجال فيما يعد ، فيخطف لاسترداد ملكه . ويلقى مكبث مصرعه على يد مكدوف ، ويهدد الملك لابن الملك القاتل ، ويتخلص اسكوثلندا من الطغيان .

تلك هي الخطوط الرئيسية في التراجيديا (كُتبت وقدمت — على الأرجح — في ١٦٠٦م) ، وإذا أخذنا بما يقوله شكسبيريين كثيرون ، فلفل أثنى ما في المسرحية هو تلك العلاقة بين مكبث وليدي مكبث . هي دائرة مكتملة : امرأة طموح ، تدفع زوجها — الطموح والمتردد — إلى الجريمة ، وهي مستعدة — في هذا السبيل — للتنازل عن حقيقتها كائناً وجهها كانتسان لكنها — بعد أن تحقق هدفها وأصبحت ملكة — تبدأ في الانهيار ، فتنتهي أن « تلقى » الجريمة التي حدثت ، وتكرر فعلاً رمزياً له دلالة على شعورها الطاغى بالإثم وهو غسل يديها ، وطقساً هيسترياً له دلالة كذلك هو « السرمنة » أو السير أثناء النوم ، هذا التغير لا ينفصل عن التغير الذي يحدث لمكبث ، إذا يتحول لطاغية مرتعد يأمر بقتل النساء والأطفال دون تردد . بين الشخصيتين علاقة تكامل (كأنهما وجهان لشخصية أعم منهما) : بذرة الخوف عند أحدهما تنمو في قلب الآخر ، يتلقى

وبإعادة ترجمة أجزاء أخرى .. تلك هي النسخة التي يقدمها المسرح (لا عيب أن خلت الأقبيشات وكذلك برنامج المسرحية المطبوع من اسم المترجم كان شكسبير قد كتبها هكذا ، أو كان هذا أمر لا أهمية له) لدينا ترجمتان حديثتان للمسرحية : الأولى قام بها فريد أبو حديد ، وحاول أن يترجمها شعراً مرسلاً ، وله في ذلك دواعيه وأسبابه التي يشرحها في تقديم ترجمته (دار المعارف ، القاهرة . ١٩٥٩) ، والثانية أكثر حداثة ، ولعلها أقرب للمسرح ، هي التي قام بها جبرا إبراهيم جبرا وصدرت في طبعات متعددة (انظر مثلاً « درائع المسرح العالمي » ، الكويت ، يناير ١٩٨٠)

للمقارنة بين الترجمات الثلاث أسوق سطوراً قليلة . من مونولوج مكث أمام الخنجر : في نسخة المسرح : « أهذا خنجر يلوح لي متجه القبرض نحو يدي ؟ اثنى منك ما تنضم عليه الأنامل ، تقر ولكن ما أنفك أراك . ألا يقع عليك اللبس كما يقع عليك النظر ؟ أم لست غير خنجر مثقّل من وضع فكر ذاهل مُخِيل .. ؟ » وفي ترجمة أبي حديد : « أو هذا الذي أراه أمامي / خنجر مدّ مقيضاً لي يميني ؟ / جيء ودعني أقبض عليك بكلي / لم أضع قبضتي عليك ولكن / مع هذا أراك مازالت دوني . أما أنت أيها الشبح المشؤوم / مما تحسه الكلف لسا / مثلاً قد تحس بالإبصار ؟ / لم ترى أنت خنجر من خيال العقل / خلق مزيف مكروب / صنّع زمن أعياه وقد الحرارة ، وهي في ترجمة جبرا : « أخنجر هذا الذي أمامي / ومقبضه باتجاه يدي ؟ / تعال / دعني أمسك / لم أنفك ولكن مازالت أراك / يارؤيّة قليلة / لست تستجيب للبس كما للبصر ؟ / أم لست محض خنجر من الذهب / محض اختلاق زائف / صائد عن دماغ بالحمى مضطهد ؟ » ويحدّ سطوراً أخرى من

مشهد من أكثر مشاهد العمل حيوية وأهمية ، هو سرنمة اللبدي . في نسخة المسرح : « لزول أيتها اللطخة الملعونة ، واحد .. اثنان ، لقد حان الوقت ... الغلام دامس في جهنم .. عار عليك يازوجي وشار ، هذا البطل المحارب يدخله الخوف ، ماذا يهمن أن يعلم الناس ما يعلمون حين نصبح من القوة والسلطان بحيث لا نناقش الحساب .. » وعند أبي حديد : « أذهب أيتها البقعة اللعينة ، زول ، اسمع : واحد .. اثنان هلم إذن فهذا وقتها . إنها لزجة كالجحيم ، عار عليك ياسيدي ، أجندي وتخاف ؟ » وأخيراً هي عند جبرا : « زول أيتها البقعة اللعينة ! اقول : زول ، واحدة انتنان (يشير المترجم في الهامش إلى أن اللبدي تتخيل سماع دقات الساعة) ، هه ، إذن حان الوقت لعلها . جهنم مظلمة ؟ عيب يامولاي ، عيب ! أجندي ومذعور ؟ ... »

وأثن الفروق واضحة ، وإيست بحاجة لتعليق . ونحن اختار المسرح أن يقدم تلك للترجمة الربية ، خطأ أول الخطى نحو الإبتعاد عن جمهوره ، وإرهاق ممثليه ، وإضفاء مسحة بالية على العرض كله !

● وليته قدم نص « مكث » كاملاً ! إن بدأ غليظة غشوماً راحت تحذف كل ما لا « يروقها » من النص ، وشمل هذا الحذف مشاهد من فصول المسرحية التي جعلها المخرج في قسمين : الأول يضم الفصلين الثلاثة الأولى ، والثاني يضم الفصلين الباقيين . (على وجه الحصر : حذف المخرج المشهودين الأول والثاني من الفصل الأول ، وبدأ عرضه بثلاث ، كما حذف المشهد السادس ، وأبدل مكان المشهد الرابع ، وأضاف جملة من عنده في بدايته ، وحذف سطوراً من نهاية الفصل الثاني ، أما الفصل الثالث فقد حذف الجزء الأول من

ولست أتصور أن هذا الحذف كان يهدف للاختصار زمن العرض ، فمن المعروف أن « مكبث » هي أقصر مسرحيات شكسبير ، وأن تلك المشاهد المحذوفة لن تضيف سوى دقائق ، لكنها تضيف لتكماله الكثير ، فحذف تلك المشاهد المتتالية من الفصل الأخير أدى لإفقار النص ، حتى بدت المعركة وكأنها مجرد ثأر شخصي بين ماكوف ومكبث لا معركة شاملة بين القوات الانجليزية على رأسها مالكونم ، وقوات مكبث ، من أجل إستعادة عرش اسكوتلندا . والنهاية التي ينتهي إليها النص الشكسبيرى هامة من حيث أنها تزرع بذرة أمل في مستقبل اسكوتلندا التي عانت من طغيان مكبث ، وكان الكاتب العظيم يريد أن يقول : رغم الهول الذي رأيناه ، ثمة أمل في مستقبل الفضل ، وثمة أمل في ألا يتكرر هذا الهول .

● افتقاد وجهة نظر محددة في « مكبث » هي التي توضح كذلك في استخدام كتل الديكور الثقيلة الجهمية (لا يستطيع « المخرج الميث » أن يقرر قلة — أو بالأحرى ندرة — التصميم في المسرح الإليزابيثي ، وإن تصبغ الخشبة مجرد منصة مفتوحة محايدة ، مجرد مكان به بعض الأبواب : إنه إتاحة الفرصة كاملة لسيادة كلمة الممثل ، وانطلاق خيال المشاهد) ، وضرورة دقائق لتغيير المشاهد ، ترتفع أثناءها موسيقى صاخبة ، لا أكاد أجد علاقة بينها وبين المسرحية وأحداثها . كذلك في استخدام إضاءة معتمة معظم الوقت ، وإطلاق سحب الدخان التي تملأ المسرح كله بجو من العبوس والقنمات ، يؤكد عند المتفرج طابعها القديم الرث ، البعيد ، غر المبالى به وبهمومه الآن (دع عنك ذلك القول الإعلامي اللفظ بأن المسرحية تتناول الواقع العربي الآن) ، أما الثياب فهافت « كرنفالاً » عجيبيًا متناظر الألوان والطرز ، وكانت بالمخرج وقد أطلق عليه أمام مخزن مليء بثياب مختلف العصور ،

المشهد الثاني والمشهد الثالث والخامس والسادس جميعاً لينتهي القسم الأول من العرض بعد المشهد الرابع . في القسم الثاني من العرض حذف المشهد الثاني من الفصل الرابع « ليدى ما كوفوف وابنها » وجزءاً من المشهد الثالث وكذلك نهايته . الفصل الخامس والأخير مزقته تلك اليد الغليظة فحذفت مشهده الثاني والرابع والسادس والتاسع جميعاً) . وقد أدى حذف المشهد الأخير لتغيير النهاية : في النص : يحيى القائد « سيوارد » مقتل ابنه الذي قتله مكبث لأن جراحه كانت في جبينه ، ثم يدخل ماكوفوف حاملاً رأس مكبث ، ويتوجه إلى مالكونم ، ابن دنكان ، بتحيةة تلك ، كذلك يفعل الآخرون ، فيتعهد مالكونم أمامهم بعهام سيلتزم بها في المستقبل من أجل اسكوتلندا ، ثم يتوجه بالشكر للجميع . أما في انعرض فقد جعل المخرج مكبث يدخل قاعة العرش وهو طلعين ، ويروح يتحسس العرش ويدير حوله حتى يسقط متمدداً إلى جانبه !

لست من عبّاد النصوص ، لكنني أعرف أن الاختصار أو التعديل في نص كلاسيكي مثل هذا يجب أن يكون « موظفاً » في خدمة « وجهة نظر » معينة ، يطوّع المسرحي النص لها (مرة أخرى يكتب برونك : « إن الافتقار التام بالنص هو ما يؤدي إلى الطريق الصحيح لفهمه وتقديمه ») وهذا ما نفتقده تماماً في الحذف الذي أجراه المخرج هنا ، والذي يبدو أن هدفه الوحيد كان تلال صمغيات إخراجية معينة ، تتمثل أساساً في كيفية تصميم المشاهد وسرعة تغييرها . هذا الحذف يقلله إصراف واضح في مشهدين الساحرات اللذين قدمهما : ضحيج من الراقصات والراقصين ، وسط سحب دخان تملأ المسرح ، وإضاءة معتمة ، وصخب موسيقي !

وقال لهم : لينتج كلٌ ثيابه كما يهوى ، فجاء هذا الكرنفال :

هكذا إذن : لا قدم المخرج نص شكسبير ، الكلاسيكي . كما هو ، ووضعه حرفته في إضاسه ويتجسده ، ولا هو تبني وجهة نظر معينة في تفسير أحداثه ومغزاها ، لتتيح له تطوير النص لها ، وتقديم طبعه محملة « عن العمل » . يعنى : إن العرض يفقد مبرر وجوده تملأاً .

● وطبعي أن ينعكس هذا الغياب على الأداء . قلت إن بين مكبث وأيدى مكبث علاقة تكامل ، وهذا يحدد لوناً من « التنظيم المتقابل : نقطة مقابل نقطة » : إن أحجم اقتضت ، وإن انقلع هذات ، وكلٌّ يأخذ من الآخر ويعطيها . وهذا ما لم يتحلق في أداء « النجمين » عبد الله غيث وفريوس عبد الحميد ، كان كلٌ في علله كأنه مطلق عليه ، يؤدى بطريقته الخاصة و « كليشيهاته » التى نَمَّأها في أعمال أخرى تختلف عن « الشكسبيريات » كل الاختلاف ، وإن اشتركاً معاً في سمة واحدة هي المبالغة في الأداء ، والتصاعد بدرجة الصوت في « كريشندو » هادف لا يتزآن تصليق الأفراد القليلين المتناثرين في القاعة .

وقد حاول أحمد عبد الحليم (ملكوف) وفاروق الدمرش (بانكو) أن يجدا طريقة أكثر سلاسة وهدوءاً في أدائها ، ويبقى أن توحيد « أسلوب » الأداء يبقى من مهم المخرج العالف لدوره وعمله في المقام الأول .



لهذا كله أقول إن المسرح القومى قدم في « مكبث » قطعة من الخسجر الخالص ، نموذجاً لكلِّ « الشروط » للمسرح المميت ، ولهذا كله أيضاً لف العرض كله جو من الإعتام ، شبيه بالإعتام السائد على النقشة !



هكذا قدم المسرح القومى « مكبث » ، فكيف قدم مسرح الطلبة « الملك لير » ؟

واست أظن عاشقاً للمسرح لا تشغل هذه التراجيديا العظيمة مكاناً خاصاً في قلبه (وهى كذلك عند معظم اداسى شكسبير ونقادها ، وأهل « برادى » يعبر عن رأى الكثرين منهم في أنه « لو كان مقدراً أن تفقد جميع مسرحيات شكسبير عدا واحدة ، لطلب معظم العارفين بقيمت أكثر من سواهم بالإبقاء على « الملك لير ») .

وتتعدد وجوه خصوصية النص وقدرته على البقاء والتجدد : أول هذه الوجوه يمكن أن يتقبل تصميماً من وهى عصرنا المهموم بالقضايا السلطة : صلاحيها وفسادها ، الصراع من أجل الوصول إليها والاحتفاظ بها . وهنا صراع يودى بكل المشاركين فيه أخيراً وإشراقاً : يُجن « لير » ثم يموت ، وتُشنق كورديليا ، وتُسل عينا جلوستر ويحاول الانتحار ، وتلقى اثنتان من أكثر نساء المسرح إثارة للرغبة مصرعهما باسم الذى تدسه كلٌ للآخرى . في هذا الضوء تبدو كلمات « لير » (عن ترجمة جبرا إبراهيم جبرا) : « أيها التمساء العراة للعدمين أينما كنتم .. وأنتم تحتلون ضريات هذه العاصفة التى لا ترحم / أنى لروؤسكم بلا ماوى ، وجنوبيكم بلا طعام / وسفكم مقب معزق .. أن تليكم .. / هول مواسم كهذه ؟ .. — تبدو هذه الكلمات لوناً من الإدراك المتأخر عند حاكم لم يكن يابه من قبل بالآدم « التمساء العراة المعدمين » .. وليأمل على أن السلطة حين تسد ، فإنما يقع عبء فسادها على الرعية التمساء . انظر لهذه الكلمات يقولها لير لجلوستر : « أرايت كلب فلاح ينبع على شحاذ .. والمخلوق يجرى هرباً من الكلب ؟ لله أن ترى في ذلك مثل السلطة العظيم .. الكلب في وظيفته مطاع .. !

يجول لنا - ايان كوت - صاحب « شكسبير ... معاصرنا » -
 جهاً ثانياً : في البدء كان شمة ملك له حاشية وبلاط . وفي
 الانتداء ليس ثم غير شخصين اربعة ، هائمين على وجوههم
 وسط ... والعواصف ، وقد ضاع منهم كل ما يميز الإنسان
 من مكانة او لقب اوحى اسم يُعرف به بين الناس :
 « لير » هل هنا من يعرفني ؟ هذا ليس « لير » /
 ايعشى « لير » هكذا .. اينطق هكذا / من له ان يخبرني من
 انا ؟ البهلول : ظل « لير » ..

مرة ثانية : السؤال نفسه والجواب نفسه يعود كبت
 الغنى للكه الذي نفاه :
 « لير » : ها .. من أنت ؟
 كبت : إنسان يامسدي .. إنسان .

وجه ثالث يتمثل في هذا التماثل في الاختلال وتفجر العنف
 في الدوائر الثلاث التي تتداح معاً : النفس الإنسانية
 والمجتمع والكون الكبير جميعاً . وإلية العاصفة هي ذروة
 تفجر الشهوة والحدس والقسوة والأثرة في قلوب البشر ،
 والخيانة والتناحر والانتقام بين اطراف السلطة ، يحيط
 بهذا كله تفجر الرعيذ والبروق والشايب والزئران ، ليلة
 يصفها كبت بأن أجواها المفضية ترهب حتى ساريات
 الظلام فتجعلها تقضي في جورها .. « منذ شيايى لا أذكر
 قط أبى سمعت أو رايت شيئاً من نار كهذه ، وقصص رعد
 رهيماً كهذا ، وويلات كهذه من أمطار وريح هادرة .. » .

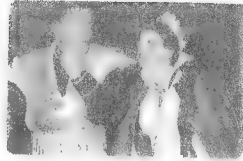
وتتعدد الوجوه حسب رؤيتك للأزمة لكن معناها الأخير
 والشامل - لو صبح هذا الوصف - قد يكون : لو كان حتماً
 أن يعانى أختيارنا الشقاء والسقوط ، فإن معاناتهم ترفعهم ،
 وسقوطهم يصعد بهم إلى قم خلفية رفيعة وقد تطلروا
 بالشجاعة والمجادة ، وتجللوا بالمظفرة . انظر لكورديليا
 الجميلة - لا تظهر في مشاهد المسرحية الستة والعشرين إلا

في أربعة مشاهد ، تقول فيها أقل من مائة سطر ! - يظل
 حضورها أسراً وجذاباً ويظل مشهد الغفران المتبادل بينها
 وبين أبيها ، ثم المشهد الثاني - وكلاهما في الأسر - من
 أكثر المشاهد في تاريخ المسرح رقة وعذوبة وفيضاً بالمشاعر ،
 وسط عالم يوجع بالعنف والقسوة والكرامية والصفينة .
 وإذا كان « لير » سيدخل - بعد قليل - حاملاً جنتها ،
 فإن موتها - المكلل بالشهادة والقداء - يكسر طوق الشر
 المخلق ، ويبقى طائفة أمل أمام الانسان المعذب في إمكان
 التخفي رغم انتصار الظلام .



ولعلنا نجد في عرض مسرح الطليعة بعض ما افتقدناه في
 عرض للمسرح القومي :

● هنا مخرج يتبنى وجهة نظر محددة في النص الكلاسيكي
 ويحاول استخدام أدوات التعبير عنها . ووجهة نظره بسيطة
 واضحة : إنه رأى المسرحية كلها صراعاً بين الأخيار
 والأشرار ، ومن ثم جعل الشخصيات الخيرة يؤدي أدوارها
 المثلثون بوجوههم الحقيقية ، أما الشخصيات الشريرة
 فتزدي باستخدام الأقنعة (ربما ليدهي بأن الشر هو
 الأصل في النفس الإنسانية أو أنه هو الذي يبقى في
 النهاية) ، وهكذا اختزل باستخدام الأقنعة عدد الممثلين إلى
 ستة فقط يؤدون الشخصيات الخيرة (على خلفية : البهلول
 — كمال سليمان : « لير » — عبد الله الشرقاوي :
 جلوستر — ماهر سليم : كبت — طارق سليمان : إدجار
 — سلوى محمد علي : كورديليا) ، بقية شخصيات
 التراجيديا (جوزيل — ريجن — كورنويل — ألبني —
 آدمون — أوزالد — حقو برنجندي) يؤديها الممثلون
 انفسهم مستخدمين أقنعة تمثل وجوهها - ويتناوب أكثر
 من ممثل وضمم القناع وأداء الدور بحيث لا يبقى ممثل واحد
 يضع قناعاً واحداً في كل المشاهد .



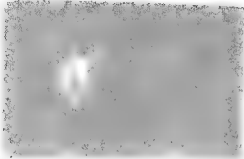
● مكث عبد الله غيث — فردوس عبد الحميد

تصل حد التشويه . وانعكس هذا على أداء ممثليه . فبالغوا في الأداء ، بدرجة الصوت وحركة الجسد ، وجاء الفارق بين أدائهم العادى — على وجه العموم — وأدائهم من خلال الأقنعة في هذا الاتجاه ، أنهم لم يكادوا يلتفتون لدلالة القناع من حيث أن كل ما هو معروف عنهم يصبح غير معروف ، وهى — من ثم — فرصة متاحة أمام الممثلين للخروج من قوقعة الكليشيهات وميكانيزمات الدفاع ، بل ظلوا حريصين على أن يكونوا معروفين وهم وراء الأقنعة ! بعبارة موجزة : إن استخدام الأقنعة في هذا العرض (وربما في مسرحنا كله) لا يزال بحاجة من التجريب والمسايسة والإتقان لكن الأقنعة — ورغم هذا التحفظ — استطاعت أن تضيء على العرض لونا من الحيوية ، وتُصرِّع من إيقاعه ، وتُدفع عنه قدراً كبيراً من الرتابة والإملاص . وقد نلاحظ هنا أن المخرج التفت إلى الفرق بين الشخصيات بدل تمثيلها . وأضرب مثلاً بلقاعى الأختين الجاحدتين جونيل وريجن . إن كثيرين من المسرحيين يضعون الأختين في كومة واحدة رغم الاختلاف (يُجعل برونك هذا الاختلاف كما يلي : « إن علاقة جونيل — ريجن هي علاقة تنتمي بكاملها لعالم جان جييه ، حيث جونيل هي المتسلطة لسانداً دائماً ، وريجن ضحية ناعمة ، جونيل تلبس الهذاء ذا الساق المرتفع ، وريجن تلبس تنورة ذات حواف . إن ذكورة جونيل تستثير ريجن ، صلبة القلب الرقيق الغامد ، المعاكس تماماً للصلاية الفولانية عند اختها .. » من النقطة المتحولة .) . وقد ترجم المخرج — ومصمم أقنعت — هذا الاختلاف بأن جعل لجونيل قناعاً أكثر قسوة وبشاعة .

وإذا كان المخرج قد وجد حلاً ملائماً للاختلاف بين الأختين ، فإن الاختلاف بين زوجتيهما (كورنيل والنبي) أوقعه في مأزق لا حل له . إن الرجلين — مثل زوجتيهما —

والأقنعة — تلك الأدوات المسرحية العريقة المشحونة بالدلالات — تنقسم إلى أشكال لا نهاية لها ، حسب الوظيفة التي يمكن أن تؤديها ، والآخر الذي يمكن أن تحدث لكنها تتفق فيما يمكن أن يحدث عند استخدامها : أول كل شيء أنها تزيد العلاقة بين الممثل والدور تعقيداً وتركيباً : لقد فقد الممثل أثنى ما فيه ، فقد وجهه الذي يعرفه ويلقى به الناس ويطوِّعه ويعبر من خلاله ، ولكن بقي له الوعي بالجسد (شمة تمرين مشهور في المسرح التجريبي هو وضع قناع أبيض دون ملامح على وجه الممثل ، فتضخ نتائج على الفور : مزيد من وعى الممثل بجسده ، والتفاتة إلى تفاصيل لم يكن يلتفت إليها بوجهه الحقيقي) ، وهكذا فإن على الممثل أن يدخل في علاقة بالدر ، وعلاقة بالقناع في الوقت ذاته . من ناحية أخرى ينقسم استخدام الأقنعة — بكل أشكالها — بسمة أخرى هي أن الممثل لا يستطيع أن يعرف — على وجه التحديد — الانطباع الذي تحدث ملامح القناع عند المنقرج ، إنه قد « يحده » لكنه لا يستطيع أن يقلع بكيافته أبداً .

وقد استخدم محمد عبد الهادي القنعة الطبيعية (من حيث أن القناع الطبيعي يعكس الانماط الإنسانية الأساسية ، رغم الطبيعي يعكس القوي) ذات ملامح مبالغ فيها ، قد



● البهلول وليد حكاية مَرْ ؟ على خليفة — كمال سليمان
عليهما اللغات ؟ ثم إن كل شيء يضيء لطره البعيد
تتجذر العواصف والعواصف ، يقسو الأبناء على الآباء ،
تتأمر الزوجات على الأزواج ، وأبواب الموت مفتوحة على كل
مصاريحها ، حتى لتبدو — خاصة للشخصيات ذوات الخير
والنبل — رصاصية الرحمة :

هذه المسخرة ، إذن ، أمر لا تضيق به المسرحية ، وقد
جسده المخرج في إبراز دور البهلول ، (حتى إنه كتب لافتة
تقول إن هذه رواية البهلول للمسرحية ، واثبتتها في برنامج
المطبخ) ، وأعانه على هذا الإبراز أداء حي ومتدفق لمثل
متميز هو على خليفة الذي استطاع — بحركات مقتصدة
ونبرات صوت طيعة معبرة — أن يبقى في بؤرة الاهتمام ،
وأن ينقل المعاني المريبة في أقوال أهم البهلايل وأشهرهم عند
شكسبير (ومن التفاصيل الصغيرة الدالة أنه هو الذي لعب
دور ملك فرنسا الذي قبل الزواج من كورديليا ، بعد علمه أن
أبائها الغاضب حرما ميراثها ، لمعه دون قناع ، في إشارة
لأنه إذا كان لأحد آخر أن يقدم على الزواج من كورديليا فلن
يكون سواء) ، كذلك سخر المخرج بالتألق الذي جعله معلقاً
في الهواء بعد أن خلفه « لير » ، وفي أداء مشهد من أكثر
المشاهد قسوة في المسرحية ، وهو سئل عيني جلوستر ، على
نحو خفيف هازل أفقده الكثير من قسبيته ، وفي ترك مساحات
صغيرة لارتجالات الممثلين فيما بينهم ، تكسر من حدة

لا يرضعان في كومة واحدة : كورنويل سادى عنيف ، متاجع
الغضب ، متمجّل نافذ الصبر ، في حين أن التنبى ضعيف
مختلط ، متضارب المشاعر ، صبور قادر على التحمل ، وقادر
أيضاً على أن يبدي قدراً من التعاطف مع لير ، وقدراً أكبر من
الرفض لامراته الشريرة المتسلطة . التنبى — إذن —
يصعب تصوّره « شراً خالصاً » مثل كورنويل ، ومن ثم يبقى
استثناء بين أصحاب الأقنعة ، ولكي يخفف المخرج من هذا
التناقض البادى ، قام بحذف سطور يقولها التنبى تؤكد
وجوده (بشكل خاص : المشهد الثاني من الفصل الرابع في
النص) وفيه ملاحاة بين التنبى وجونريل يقول فيها :
« اخجلني يا مخلوقة مسخت ونكرت نفسها .. / لو كان لي أن
أسمع ليدئ هاتين بأن تطعنا دمي .. لكننا على أهبة لتمزيق
لحمك وخلع عظامك .. » ، وفي نهاية المشهد ذاته يقول
جلوستر : « إنني أحيأ لأشكر لك ما أبديت للملك من
حب .. / ولكي أنتقم لعينيك .. » .

وقد كنت أتمنى أن يجد المخرج حلاً لهذا المأزق الذي
أوقعه فيه التتميط الجامد للشخصيات كإخيار وإشراق ، دون
أن يحذف سطوراً هامة من النص .

● وقد أسمى المخرج عمله هذا « مسخرة » للملك لير .
« بأش عندي بهذه المسخرة ، وربما كان أحد وجوه تراء
أحمد — الذي أشرى إليه — هو أنه لا يضيق بمثل هذه
المسخرة : هذا جلوستر يقول إنه ليس بحاجة لعيني كي
يرى ، وأنه كان « إذ يرى يتعثر .. » ثم يضيف : « نحن
للأكلة كالذياب للصمبية العائيتين ، يقتولنا ملهاة لهم .. » وفي
المسرحية كلها مايسمح بتفسيره مسخرة : « ألم تبدأ بفعل
عابث يقوم به ملك معنود ، يقسم مملكته بين بناته حسب
قدراتهم على إزفاء الخلق والنفاق له : ثم لا نراه بعدها إلا
مهولوسا يكيل السباب المنتقى لابتني الجاهدين ويستعطر

إليهم ، وتزيد التواصل ، لكن المشكلة هنا أن الممثلين — بحكم السياق المسرحي السائد كله — يمكن أن إن يتزبدوا ، فيضيقوا المقصود منها .

لكن ما أخذه عليه — المخرج — هو أنه لم يمش بعيداً في هذا الاتجاه ، وأو أنه جرد على المضي فيه أكثر لانتسب عمله مزيداً من الحيوية ، ولتكاملت الرؤية التي يحاول نقلها من خلال البهلول .

● وله رجوع المخرج للترجمتين اللغويتين المتاحتين للنص (ترجمة محمد مصطفى بدوي ، وترجمة جبرا إبراهيم جبرا) وقارن بينهما ، واختار أولهما ، وأثبت ذلك في الإعلان عن عمله ، لكنه لم يهمل الأخرى تماماً ، بل استعان بها في مشهد العاصفة حين وجده — فيها — أوضح بياناً ، وعلى وجه العموم ، فإن اللغة التي قدمت بها المسرحية لم تكن عائقاً أمام وصول معانيها كلها . ولم يحذف من النص شيئاً كثيراً (أرغمه تحديد عدد ممثليه على حذف شخصيات مثل « الضابط » أو « المراقق » أو « الطبيب » .. الخ) ، لكن حذف السطور الأخيرة التي ينتهي بها النص يدعو للتساؤل . إنه يُكسَى العرض بموت « لير » والسطور التالية في النص يتبادلها إدمار والنسي وكنت . يقول إدمار في نهايتها هذين السطرين المثلثين بالمضي : « أكبرنا قد فاقنا بما عاني ، نحن الشهباء / لن نرى كل ما رآه ، وإن نعلم » قدر ما عر .. والحقيقة أنني لأجد مبرراً لهذا الحذف ،

واعتقد أن السطور التي تنتهي بها الأعمال الشكسبيرية بحاجة لمزيد من العناية والتقدم .

واستخدم المخرج خشية عارية ، لتوسطها منصة تدور فوقها الأحداث الرئيسية ، وأحكم — بوجه عام — حركة ممثليه في الخروج والدخول من التمثيل بالرجوع إلى التمثيل بالقتل ، وكلفت الموسيقى — يخفتها ومرحها — عاملاً من عوامل « المسفرة » في العمل كله ، كما نجح في إيجاد لون من التقارب في أسلوب الأداء ، وإن بقيت ملاحظات قليلة مر عليك أهمها من حيث العلاقة بالافتعة ، لكنني ألاحظ أن الممثلة الوحيدة في العرض — سلوى محمد علي — كانت تؤدي من وراء القناع خيراً من أدائها بدونه ، ويبدو أنها لم تستطع التقاط الخيط الدقيق الذي يفصل البراءة عن الغفلة ، والصدق عن السذاجة ، في أدائها لدور كورديليا . بقية الممثلين اجتهدوا كي يكون أدائهم على نحو متناغم ومتسق ، وإن كانت الاتجاليات المتبادلة بينهم بحاجة لاتنضباط والتزام .



هكذا قدم محمد عبد الهادي وممثليه « مسفرة الملك لير » : عرض حي متدفق ، يحمل وجهة نظر محدودة في نص كلاسيكي ، ويتسم بإداء تناعم ، يهيئه حماس الشباب ورغبتهم في الاخلاص لقن المسرح .
هنا والآن : ليس هذا بالشئ القليل !

وجدت صحابا جددا



خطوات تقترب

موسيقى

نبيل هو ملء بالحياة ، حقا ، غامض ، مبهم ،
لا يستجدي اعترافا ، يهيم في البوادي وفي المدن . ينزل
الاقبية ويطوف الأسطح ، وتلمس هامته السحب .

خطوات تبعد

— يقد الصوت من بعيد —

سنوات طوال ، ظل — ربما دون أن تعرف — يحميك
يعد العدة للقاء ، طال اشتياقه واشتياقه إليك .
تجاشاه ، وتبحث عنه لا مفر . الخيوط جد متشابكة .
والدروب كلها تسكب المادة من درب إلى درب .

أحببت ، عاملك كظل يحتاج إلى ترويض ورعاية .
بلاطك أحيانا ، وأحيانا أخرى كثيرة ، يقسو عليك ،
لتنقيا ما بداخلك وحتى عندما كان يغيب عنك ، وترى في
الحريز ، كان يقول لك « لا تنس . اني آت إليك » لقاؤكما
محترق ، فأصبحت علشفا له . ومنحك هو أشد أسرار
خفاء . ما عدت تكثرت بسعادة أو معاناة . وما عدت تراهيه
« غدا ، ترد ما للطين للطين » منه جئت وإليه تعود .
مفتوح العينين ، مضيت تسير إلى الهالوية .

علاقتكما هي وحدها الأبدية ما عاد هو يذهب
ويجىء . احتفمتته ، حتى وأنت تمارس على الأسرة
الوثنية المشق ، وتقف ما بداخلك ، كنت لا تنسى أنك
طين تقتف في رحم من طين ، طينا . صار يعيش معك .
يحتضنك مثل جلدك ، ويحتويك .

مصمست

يتبعني وأتبعه . في الخفاء أتبعه وفي العلان . دون أن يعرفني أتبعه ، ويتبعني دون أن أعرفه . إذا لاحت لي هزيمته أتقدم وأنتصر . وإذا بدوت أنني انهزم خطأ هو قديما بحق الانتصار ، كل شيء يحدث لي وله معا .

خطوات تقترب

— اضرتني ظروف أن أتقيب .

(برهة صمت)

بادرني بجزع :

— أحس أنك تضيق مني .

تهدج صوتي ، وسالت :

— أحقا تبحث عني كما أبحث عنك ؟

مازالت النافورة تقذف الماء في الخرائب

ومازال العصفور الذي جمده البرد يفتح منقاره محاولا الغناء بصوت مفتق . والقط جاء يلتمسح بساكنه .. تشعر بنفثه فرائه يلمس سروالك . عاد يستيقظ بدالكه الوم القديم .

صغير قطار يبتعد

جاء الصوت من سماعة التليفون ينكسب في أذنك صارما :

— يبدو أنك احتفظت في أعماقك بعدم اليقين .

— ارتبكت . لم تعرف بماذا تدرأ هذا الاتهام .

قلت :

— بين اللبنة واللينة ، يراودني أمل .

أجاب :

— نحن لانتحب ، ولا نكره .

صمت

— ولانأمل

صمت

— ننظر إلى من حولنا بعين حزينة ، لكنها تفرغ .

— أعرف قواعد اللعبة .

— إذن ، قل لي لماذا تُفرغ ؟

— لأنه ما عاد ينطلي عليها الزيف .

جاء صوته لأدعا .

— ألبعد ذلك تأمل ؟

لم أجب .

أصدر حكمه ، وكان صارما .

— من هذا الأمر ، سوف ينحدر شقاؤك .

عاد جرس التليفون يذن . كان هو :

— تعرف لماذا أقسو عليك .

وقبل أن تنتهي المكالة ، أضاف :

— لأنني ولاشك أحبك .

جلبسة

ذات صباح يفرقه التحية . يقول لك « لا تخف ، آمن فقط ، أني أحبك . يعلانك . يستل خنجرًا ، ويطننة عمية في ظهرك يريديك . تنظر إليه بعينين حائرتين ، فيقول لك « شارك أنتهي » . كل شيء سينتهي ويعد قليل ، تبدأ معاناة من جديد .

أصوات مختلفة لهث

تقف على قدميك . تكتم تشييك ، فالأحر لا يجب أن يكتشف شقاؤك . تتركه ينصرف . يستدير يمضي يجرجر قدميه ، بينما الضوء في الأرجاء يخو .

الزهار يهتك الحجب . أهيلوا التراب ، وأسدلوا
الستر .

الليل وقت الحصار ، يقيم من حولنا حواشٍ حصينة ،
تصد من يريد اختراقها ، وخنادق للعيان غير بادية ،
تخرج من تسول له نفسه اجتيازها . الليل الرحيم يحيطك
بدهالين ملتوية . يسمرك في مكانك ويحميك . ويكف
الوحش الضاري عندئذ عن الزئير .

لا تسأل من أين يدف إليك هذا الزئير . فكأنك إنّه
سيخفت ، وإن يعود يصمم آذائك ، ويقض مضجحك .
القتلة من حوك ، بلا عقاب ، خارج الأسوار ، يرتعون .
ينتظرون أن يطلع الفجر ، حتى يملئوا برامتهم .

تنهّد الموسيقى

لوجاء من جديد ، لن يجد الباب موصداً . تعال ،
تتحدث . جمدني برد العزلة بين قوم غرياء . لوجاء ،
لوجاء ...
الأفضل ألا يجيء .
عينا سيطرق الأبواب ، وإن يفتح له أحد .
وجدت صحابا جندا .
و لبس الصحاب ..

صخب ممد

تعلمت كيف تنزوي عندما يتوسل إليك ، تتراجع لأنه
يفجر ذلك سوف يموت . فلا يأبه لوجودك بعد ذلك أحد .

صمت مطبق ثم هسيس الريح

مضيت أجلس في الركن المهجور . أنتظر .
على الدوام أنتظر . صوتا ، وقع خطوات ، طرّقا ،
نداء ؟ لا أنكر . وصلني الصوت أكثر من مرة تارة كان
هسسا ، وتارة كان صياحا هادرا ، ولكن على الفور كنت
أصم أذني وهكذا عرفت الصمت .
طردت عن غصني المصفور الغريد .
تبدلت الأزمان وهائنا أنتظر عودة غائب لايجيء .
الروح توحشت . أمثلت رعبا . السنائر مسدلة . هبط
الليل ، هل سيجيء ؟

خطوات مختلطة

الدروب مليئة بالشراك ، وما أكثر ما نتردى فيها
مختارين ، لقد أجهدنا الإحباط والمأل . ترى هل تشرق
شمس ، من جديد ؟ هل يطل من السماء ، البعيدة
الغربة ، قمر ؟ متى ؟

موسيقى

ونجاة يتجدر في الأرجاء ضوء باهر الأسرار تتفصح .
الانتصار لم يكن انتصارا ، وذلك الآخر ينكشف كم تنوق
أن يهبط الليل ، وألا يشرق الزهار . تنكس الرأس وتجرى
باحثا عن ملاذ ، فيه تخفيه ، أضحت الهزيمة حقتك
وحليفك ، تتبناها وتتبعك . التصقت بك بـاللعار ، إلى
الأبد .

الزمن العربي ... قراءة

هذه محاولة لقراءة التاريخ العربي أو إعادة كتابته في محاولة لفهم ما حدث ، والغنى إلى الكتابة الحالية ، وقد وجدت أن ما حدث ليس جديداً ، وأن التاريخ جيد نفسه ، وهذا ما سأحاول أن أصح إليه . وهي أيضاً محاولة لفهم العقل العربي ، ومن هذا العقل ممثلاً في أبي العلاء المعري عقل صحيح ، ولكن لماذا لم يستجب أحد لهذا العقل ؟

ولأن الزمن العربي لا عقلاني فإن الكتابة عنه يجب ألا تكون عقلانية تتخذ سبيل السرد الأفقي الذي يبدأ ببداية ويمر بوسط وينتهي إلى نهاية . السرد يجب أن يكون موضوعياً استطرادياً ، وإننا هنا لا أثبت شيئاً جديداً فهذه هي طريقة السرد العربي ابتداء من الجاحظ ومروراً بالمعصومي وإلى حين وأنتهاء بغير العلاء المعري أنا هنا إلى حد ما الله رسالة الغفران .

إنّ فعليتنا أن تكون على حذر من الكلمات والأسماء بوجه خاص ، ومن اللغة بوجه علم ، ونحن في إيماننا هذه في أواخر فبراير من عام ١٩٩١ ، الموافق لمنتصف شعبان من عام ١٤١١ ، أي بعد نحو ألف عام من موت شيخنا ، أبي العلاء ، نعيش أزمة اللغة وعواقبها وجرأها ، لغة تعلمناها ومصداقها ، وكأنها اللغة الوحيدة ، وكانت النتيجة أن اقتضت بنا إلى ما اقتضت إليه ...

وهندلم حسين رغم كل ما حدث يصّر حتى كتابه هذه السطور أنه انتصر انتصاراً ملحظاً ، إنها اللغة ، و مرة أخرى : حذار من اللغة .

وما لبث الاقوام في كل بلدة إلّ للسّين إلّا معطى الجبال

وأيضاً حذار من القراءة ، فما دام يتعين علينا أن نحذر اللغة فلا بد من أن نحذر أي قراءة تتطلق من هذه اللغة ، وهو ما ألح إلّيه الفيلسوف الفرنسي ديريدا ، ويتوسع فيه وأضاف إلّيه الفيلسوف البلجيكي الأمريكي بول دي مان ، مقررّاً أنّ أي قراءة لابد أن تكون قراءة خاطئة ، MISREADING ، وأننا عندما نقرأ أي نص لغوي ، أو أدبي قراءة ثانية ، نكتشف أن القراءة الأولى كانت خاطئة ، وعندما نعيد قراءة نفس النص للمرة الثالثة أو الرابعة وربما الخامسة نكتشف أيضاً أن القراءات الأولى كانت كلها خاطئة . وهذا معناه ألا نثق البتة باللغة ، ولا نتمدّد على أية قراءة على الإطلاق . وهذا إن حدث يقودنا إلى التّيه ، ويغشى بنا إلى الغرض ، ولهذا فإنّ دي مان يحتلّ لذلك . ويقرر أن أخلاقيات القراءة ، أو مايسميه THE ETHICS OF READING ، تقتضي متقابل تقرض علينا أن نتوقف عند إحدى هذه القراءات لنستنبط منها قوانين وأحكاماً — إذ لا أقوام للحضارة

وهذا الذي أملكه — حفظك الله وحملنا جميعاً من الخل والزلال — نثار جديد كنت أريد أن أضمح له عنواناً جانبياً هو « رواية » ولكنني بعد المراجعة وإمعان التفكير ، وجدت أن الرواية جنس أدبي محدد ، أي أنه قيد ، أو كما قال شيخنا أبو العلاء أحمد ابن عبد الله بن سليمان ، « لزوم ما لا يلزم » . في نثاري هذا سأحرص على نبذ الألقاب أو الأسماء فأقول « أبو العلاء أحمد بن عبد الله » وأن أقول : « الحرّ » أو « الضريد » أو « رهين المحبسين » وسأقول « أبو المظب أحمد بن الحسين الجعفي الكندي الكوفي » وأن أقول « للكتّبي » وسأقول « للبكري مهمون بن قيس » ، والبكري ليس لقباً وإنما نسبة لأن نسيه ينتهي إلى بكر بن وائل ، وأن أقول ... الأضحى ... وأن أقول « الملك الضليل » أو « ذو الفروح » وإنما أقول « أين حجر الكندي » . وشيخنا أبو العلاء أحمد بن عبد الله حذرنا من الأسماء — وحذرنا من الكلمات واللغة بوجه علم — وأنها لا تكمل على مسعى صحيح في غير موضوع من « لزومياته »

وربّ مسعى عبثراً وهو سؤج
ولينا وفيه أن يهيج نباح

قد يمسّي القفى الجبان أبوه
أسداً وهو من خنسان الكلاب

دعيت أبا العلاء ذلك من
ولكن الصحيح أبا لثوبل

إذا قلت المحال رفعت صوتي
وإن قلت الدين اطلت همي

والقتال بعد ذلك أو قبله — لا أعلم على وجه التحديد
فشيئا الجليل لم يورث لما قاله ، وهذا لا يفسد من قدره
لأن فلسفته وكذلك منطق تابلان تسجها منوال واحد .

لم يثبتوا بقياس أصل دينهم
فيحكموا بين رفض رفضا

(الرافضة هم شيعة زيد بن الصحن الذين نصروه في
البداية ثم تخلوا عنه بعد ذلك ، والناصبية هم الذين
أبغضوا على بن أبي طالب وشتموه على الغائب)
والشيخ — غفر الله له — عندما يشير إلى الدين
أو الديانات فهو لا يعني بذلك الإسلام الصحيح ، وإنما
يقصد الديانات والمذاهب والبدرع التي بدعت فيه وألحقت
عليه لحاجة وخرس في نفس أصحابها الأمر الذي عناه
بقوله : —

إنما هذه المذاهب المنسب
ب لجلب الدنيا إلى الرؤساء

وهو أيضا ما حذر منه معاصريه ، ومن سيأتون من بعدهم
قائلا :

اليقوا ... اليقوا يا غواة فرنسا
ديانتكم مكر من القدماء

ونحن نجد في شعره شواهد كثيرة على إيمانه بالإسلام
كما أنزل ، وليس الإسلام المكتسب ، كما انتهى إليه في
عصره ، إنه يميز بين الإسلام الأول ، والإسلام المحرف
أو المكتسب الذي شابهته البدرع كما يميز بين العقل
الطري ، والعقل المكتسب ، ومن هذه الشواهد : —

ولا دعائم لها إلا بذلك — ولكن شريطة أن لا يعزب عن
بالفعل لا تنسى أن هذه القراءة خاطئة ، ولأفين جوزيف K
، بطر رواية المحاكمة لكافكا سيحكم ويدان على ذنب لم
يرتكبه البتة ، وقد تنبأ بعض فقهاء القانون الحديث إلى
ذلك وتنبأوا أن المظلوم هو تطبيق روح القانون وليس
نصوصه . (ويستطيع القارئ أو الباحث أن يرجع في
توثيق ما قلته إلى كتاب بول دي مان "ALLEGORIES
OF READING وهو من منشورات YALE UNIV.
PRESS . وقد نشر في عام ١٩٧٩ ، والمفروض أنني هنا
أكتب رواية أو قراءة ، ولا حلجة بي إلى إثبات المرجع ،
وتوثيق ما أقوله ، ولكني أجد أن من حق القارئ أن يثبت
مما أقوله ، ولو كان وليد الخيال المحض أو المنتج .
وشيئنا الجليل (أعني أبا العلاء) جعل الله حمده
مربوياً وذكره في الفوائد مشهوراً وجد حلاً لهذه المشكلة قبل
الف علم — أو تنقص قليلاً من دي مان — عندما قرر : —

كذب الظن لا إمام سوى العقل
مثيراً في صيحه والحساب

سأتبع من يدعو إلى الخير جاهدأ
ورحل عنها ما ألقى سوى عقل

أي أن المدة هو العقل ، ولا غير ، والعقل هو العقل
الطري ، أو العقل الأول قبل أن يخضع للغة ومقولاتها ،
وسبيل العقل إلى إدراك الأشياء هو الحدس ، والتجربة ،
وهو القتال : —

أما اليقين فلا يقين وإنما
أقصى اجتهد أن ألتن ولحساب
والفكر أيضا :

العلماء الاسلام . يتكرر متكرر
 وعضاء ربه صاغها والتي بها
 عيدان فينا من تحت ارجلها
 وعود فينكم في حجرها ياتنا
 وما حكين النصارى في لبسهم
 ولا يغين كامل السبت اسبانا
 كنهن حنيفة بمزعمنا
 نكرنا الله تمجيداً وإقباقا
 يغلبن رباً قديراً لا كلام له
 وما عدن لغير الله إثباتا
 انفسه الله ^١ يسلفه

فعله في كل حال كلام
 وفي هذه الايات كما هو واضح تعريض بالنصارى
 واليهود ، فهؤلاء ايضا انصرفوا عن دينهم الاول
 الصحيح ، واتبعوا ديانات بخيلة ما أنزل الله بها من
 سلطان . وهو يؤكد لنا إيمانه بوحداية الله ، تأكيداً لا يقبل
 الجدل :

بوحداية العلم دكاً
 لغيرنى الطبع الايم وحدي
 ومن ذلك أيضاً قوله :

توحيد فأن الله ربه واحد
 ولا لربعين في عشرة الرؤساء

وفي بعض هذه الايات كما هو واضح تنص لحاية
 الكريمة « ولم يكن له كفواً أحد » وسبيل العقل إلى
 الحقيقة عند شيخنا هو التجربة :

إذا اقتربن الظن الصحيح من الغنى
 بتجربة جاءا بعلم غيوب

ومن نافلة القول أن أقدر أن الشيخ كان رائداً وصانحاً
 في فكره ، ولا أريد أن أقول في مذهبه ، ومع الاسى او مع
 الاسف ، وعلى الأصح مع كليهما أن فكره لم يصادف أى
 تجاوب من معاصريه او من الذين تأخروا عنهم ، كانت
 صرخته في واد غرذى زرع أو ضرع ، ولهذا بقى الزمن
 العربى على ملهو عليه ، وكما انتهى إليه في عصرنا
 الحديث . هل ثمة ضرورة لوصف هذا الزمن ؟ لا أظن
 ولا أنسب ، وحسب الإنسان أن ينتظر إلى ما يحيط به
 ويشتمله ، فسيجد عندئذ الجواب على ما أعنيه ، وهو
 الجواب اليقين . ورحم الله جهينة . وهذا أمر — بالطبع له
 خطره — اختلف فيه مع شيخنا الجليل ، فقد قال :

وكانما هذا الزمان قصيدة
 ما اضطر ضاعرها إلى إبطائها

(الايطاء هو تكرار الثقافية لفتاً بمعنى . وهو من
 اصطلاحات علم العروض كالسنك والزخاف والإقواء
 الخ)

ذلك اتنى أحسب أن الزمن العربى لم يتغير . وأنه
 مصاب بكل أدواء العرويض التي اشرت إليها آنفاً (وأن
 الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم) وليرته
 اعتبر — أى شيخنا — بما قاله الفهمى ثابت ابن جابر .
 الملقب بتتبط شراً إذ قال له (راجع رسالة الغفران) :
 « ... والزمن كله على سمية واحدة فالذى شاهده معذ بين
 عدنان كالذى شاهد تضاضة ولد آدم ... » (التضاضة
 آخر واد لأرجل) و « هل غادر الشعراء من مترنم .. »
 كما قال العيسى ابن زبيبة « ... ولا جعيد تحت
 الشمس ... » كما يقال الآن في زمننا الراهن ، والفيلسوف
 الألماني تنتبه درس التاريخ ، وخلص مما درسه إلى

استند القانون العبودية الدائمة ، أى أن الزمن كله إبطاء ، أو ما يعرف بالانجليزية : — "THE LAW OF ETER-
NAL RETURN" وذكر المفهوم يجرنا غصباً إلى ذكر
الأزديّ ثابت بن أوس الملقب بالشنفرى : ذلك لأن الاثنين
يشتركان في غير مشترك ومقولة ، فاسم كل منهما ثابت
والاثنان نشأ ، وتربيا في بنى سلمان بن فهم ، والاثنان
أيضاً ، وفضلاً عن ذلك كانا من الشعراء الصعاليك .
أو على الأوضح الأسطوريين ، أى جيل الرواد أو إنسان
الديابات ، الإنسان الأول الذى راد الطبيعة والأرض ،
وعاش مع الحيوانات والوحوش ذات المظلل والذباب والسم
المعطب ، واستطاع رغم ذلك ، أن يتعايش مع هذه الطبيعة
الخامرة والمخالطة ، وأن ينتصر عليها في النهاية ، ولو أنه
لم ينتصر على نفسه وعلى الأعداء من جنسه ، ولهذا نجد أن
الإنسان الأميل كالشنفرى اختار أن يعيش حياة
الديابات بين الطبيعة والوحوش ، كأي العلاء الذى هجر
الناس وأثر أن يعيش زمن الثلاثة من سجنه ، فقد البصر
وازدحم البيت (أو لزوم ما يلزم) وكفن النفس في الجسد
الخبث . يقول الأزدى ثابت بعد أن هجر الناس وعاش مع
الوحوش :

والى الأرض منأى للكريم عن الأذى
وفيها لمن خاف القلب متهزلاً
لعمرك ما فى الأرض ضيق على امرئ
سرى وأغبأ أو راهباً وهو يعطل

والى دونكم أهلون سيد عطس
وارقط ذهبول وغرفاء جيل
هم الأهل لا مستودع السر ذائع
لديمهم ولا الجلسى بما جرّ يضل

السيد العملى هو الذئب النشيط ، وليس الذئب الذى
عناه امرؤ القيس بقوله : —

كلنا إذا ما نال شيئاً فسله
ومن يحترق حترى وحركه يهرل

وقال اللغويون أن الأرقط الذهول هو النمر الأملس ،
ولكننى أرجح أنه يقصد الأفعى أو الحيثوي تذكر وتؤنث.
ووصف الأملس ينطبق على الحية دون غيرها من الوحوش
— الوحش يقل للمفرد والجمع ، وقد قال الشاعر : —

إن الأفاعى وإن لانت ملامسها
عند التقلب في اتيابها المعطب

أى أن الأفعى هي الملامس ، وما يؤكد ذلك أن الأفاعى
كما سيأتى بعد قليل كانت تنس إلى تأبط شراً صديق
الشنفرى — ولهذا فليس يدعأ أو غريباً أن يأنس إليها
الشنفرى والجيل من أسماء الضبع — والضميع فيما
أعرف يذكر ويؤنث — والشنفرى في بيته يقصد الأفعى
بدليل أنه وصفها بأنها عرقاء ، أى ذات عرق ، والعرق

فأشبعها حتى إذا ما تَمَكَّنْتَ
فترته بانيلاب لها وأظافر
فقل لنوى المعروف هذا جزء من
يوجه معروفاً إلى غير شاكس
وام عامر هي الضبع .

والذئب ثالث الوحوش الذى ذكرها الشنفرى ، مشهور
بالفدر ، ولذلك أيضاً قصة تشبه قصة أم عامر . فقد روى
أحد الاعراب — وقد قرأت أبياته دون عزو — جرو ذئب مع
شاة له ، وكان يرضعه من لبنها ، فلما نما واشتد أثره عدا
عليها وافترسها ، فقال الأعرابي :

بقرت شويهنى وفجعت قلبى
وانت لساننا ولد ربيب
غنيت بذرهما ورييت فينا
فمن انيك ان ايك ذيب
إذا كن الطباع طباع سوء
فلا لبن يغيد ولا حليب

والمفروض أن اللبى المشترك يفضى إلى الأخيرة ، وينتمى
بها . وهكذا تصل إلى فهم بيت الشنفرى وهو

ولى ، تكم اهلون سيد عئس
وارقظ ذهلول وعرفاء جبال

المقصود هو الوحوش التى اشتهرت بين الناس بالفدر
وهى الذئب والاقمى والضبع ، وأن الاطمئنان إلى هذه
الوحوش بينهم ادعى إلى الدعة والاطمئنان من العيش بين
بنى الإنسان ، والضبع لا يعكس على الإنسان الواثق من
نفسه ، كما قال أحد الشعراء — ومع الأسف لا أذكر
اسمه :

هو الشعر الذى يوجد في أعلى العنق ، ومنه اشتق عرف
الديك . والضبع مثل الاقمى مشهورة بالفدر — أو هكذا
قليل — وأمل السبب في ذلك إن صح هذا الأمر هو ضعفها
وقلة حيلتها وعجزها وعدم قدرتها على الحصول على
الغذاء والعرب تسمى السنة المجعدة بالضبع — راجع
كتاب الجيوان للجاحظ وشيخنا تاتر أئما تاتر بهذا الكتاب
ونحن نجد في شعره مصداقاً لذلك وشاهداً عليه — وقد
ذكر ، أحد الشعراء غدر الضبع وذلك أن قريبا له —
ولا أذكر اسمه — أجاز ضبعاً لجأت إليه وكانت هزيلة
سقيمة فاطمعا حتى عرفت واستقام حالها ، فبينما كان
واقفاً في يوم من الأيام — وهو مطمئن آمن — عدت عليه
الضبع فبقرت بطنه وقتلته ، فقال هذا الشاعر يصف
الحادثة :

ومن يصنع المعروف في غير اهله
يلاقى الذى لاقى مجير أم عامر

اعد لها كما استجاروت بقرويه
مع الامن البسان اللفاح الدرائر

ابا خرافة إما انت ذا نضر فان قومي لم تاكلهم الضبيع

— وهذا البيت شاهد من شواهد النحو ، على جواز حذف كان مع بقائه اسمها وخبرها والتقدير هو : لأن كنت ذا نضر افترضت على ، لا تقتخر على ، فإن قومي لم تاكلهم الضبيع .
والشغرى عاشر الحوش ، وعاش بينها أنا مطمئناً ، وعندما تهيأ أعداؤه لقتله ، اومى بأن لا يدلن ، وأن يتركه طمعاً للضبيع ، أى لم عامر :

لا تقبروني إن قبري مصرم
عليكم ولكن ابشروا لم عامر

وكل هذا الكلام كان بين قوسين ، وأرجو من اللصيف ألا يفلح من ذلك ، وأنا الآن أقفل القوس الأخير) .
وتأبط شراً كان رفيقاً للشغرى في غزواته وخيالاته بين الحوش وفي الأسر ، وكان شامئاً ثلاثة من المدائنين الصماليك الفاتكين ، ثلاثهم عمرو بن بزيق ، والهموش كانت تانس إلى ثابت بن جابر أو تأبط شراً كما كان يأس لرفيقه وطمئن إليهما ، وتأبط بن جابر تحدث من حياته — ولعلها أول سيرة ذاتية في تاريخ الأدب العربي — في قصيدته التي على رؤى القاف ، ومعلما

يساعد ملكه من شوق وإعراق
ومرّ طيف على الأحوال طرايق

وقد قلل الرواة — فيما قالوه — عن السبب في إطلاق « تأبط شراً » عليه ، أن أمه دعت وحثت على الصيد ، فذهب

للك طيعة ، وعاد إليها بجرباب من الأناعى ، فقلت عندما سالتها جاراتها عن قصصه : « لقد تأبط شراً »
وقد ذكر للرواة أيضاً — والله أعلم بصحة ذلك — أنه كان يملأ الفيلان ، وهو القائل : —

هاصبحت والسفول في جلوة
فيلجاننا انت ما أهولا

وأي كان الأمر — حقيقة أو فانتازيا — فإن حياة هؤلاء الصماليك وهروبهم إلى الطبيعة وسكنهم بها ، وسكنتهم عندما تنضب حياة الرومانطيقين الأوروبيين في نهايات القرن السابع عشر ونهايات القرن التاسع عشر ، الذين وصفهم أستاذنا عبد الله عبد الجبار في كتابه « التيارات الأدبية في قلب الجزيرة العربية » قائلا : — « ومن طبع للرومانتيكي الانطواء ، ويدفعه شعره الموهف بظلم المجتمع وقبح الحياة إلى اعتزال الناس والاستغراق في التفكير في حدود الذات ، وهو ينشد مثلاً خاصاً لا يتحقق فتتسع الهوة بينه وبين السوايح ويزداد إحساسه بالقرية ويظل في صراع مرير بين مشاعره الخاصة وبين محيط الذي يعيش فيه ، ولا يهدأ إلا إذا ركن إلى نفسه »

على أنني أحسب هذا الوصف ينطبق على شيخنا أبي العلاء أكثر مما ينطبق على الفريسان الثلاثة ، أو الصماليك الثلاثة ، ذلك لأنهم هربوا إلى الطبيعة ولم يتكفؤوا إلى

ذاتهم ، وأوصوا بأن تترك لجسامهم نهياً للطبيعة ، ذلك ما أوصى به الفهمى حين قال :

ولقد علمت التعدون
على شتى كالحسل
يسكن أوصالاً ولحمياً
كلشكاعى غير جفل
ياطير كن فئتنى
سم ولكن ذو روجل

(الشتم جمع شتم وهو الاسد ، والحسل هو ما تطاير من شرب الحديد ونارها ، والشكاعى ما دق من النباتات ، والجائل عظيم الشجر وأضخمها ، والدواغل هي الدوامى) وخمسون الأبيات أن لعمه كالحياة نفسها قاتل ، إنه جاء من التراب وإن ما يكله سيعود هو الآخر إلى التراب ، وهو ما قرره لافوازيبه أبو الكيمياء الحديثة بعد قرنين من ذلك عندما قال : « لاشيء ينقص ولا شيء يزيد أو لاشيء يفقد ولا شيء يستجد ، أى أن المادة لا تتبدل ولا تتجدد وإنما تستحيل من حال إلى آخرى دون أن تتلاشى ، وما زال هذا القانون — فيما أعرف — صحيحاً

حتى الآن ، ولو أن الإنسان صحر الأرض وأوث البحار والأجواء ، وهدد المدة بالزوال ، كما يحدث في الخليج العربى في هذه الأيام .

وإصاحبنا هذا أو والدنا (— ذلك لأننى تخصصت في

دراسة الكيمياء ، والأب يقوم مقام الوالد كما قال أبو تمام حبيب الملئى الشامى : —

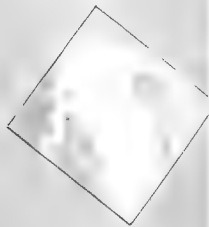
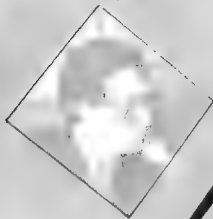
إن يفترق نسب يؤلف بيننا
أب القناه مقام الوالد)

له أى لافوازيبه قصة ذات عبر عظيمة مع الثورة الفرنسية ، ذلك لأنه سجن وحكم باعتباره من رجال العهد القديم ، وحكمت عليه الثورة الفرنسية بالإعدام ، فالتمس منها أن تجعل تنفيذ الحكم ريشاً يفرغ من إنجاز تجربة علمية كان منشغلاً بها فأجاب رئيس المحكمة : « أيها المواطن إن الجمهورية ليست في حاجة إلى علماء ، وهذا هوشان الثورات والأنظمة العسكرية في كل زمان ومكان .

والنظر لم يلقه بعد

جدة

ایقاعات...



نہایت

نہایت

نہایت







لبي رسوم فاروق حنف شيئاً آخر غير أنز رسوم .
 لبي تجيداً وسو تجيداً ، فالتجيد كالجزء يبدأ من
 الطبيعة ينقلها ، أو يخرج من شكلها لبي
 نقاد . وفي الحالين تلعب العين أخصم الزوار .
 لكن رسوم فاروق حنف لا تبدأ من الطبيعة ، وإنما
 تبدأ من الفنان . تبدأ من الداخل لا من الخارج .
 وهو لا يجد فكرة مجردة ، بل ينقل عن نفسه الصور
 التي تراها بذهنيته لا ببيته . يجعل نفسه مرسومة
 ويلتصق بها نفس مثلها . وإذا كان ناقل الطبيعة
 ينظر إلى الأشياء بعين مفتوحة حيث يسيطر الخلق
 فاروق حنف ينظر بعين مغلقة ويخلق عينه كل شيء .

لأفوق بينا راسم هنا وبيننا الصوفى ، والروح التى
فارتقت الجسد ، والجنين .

لهذا هو سر العلاقة القويّة التى نبهنا بها بينا رسوم فاروق
حسنه وبيننا الكتابة والموسيقى .

لقد تخلّعت رسوم فاروق حسنه وأعماله جميعا من تبعيثر
مبتسر . تماما كما فعلت الكتابة التى بهأت رسمها بترشيح
نقطة ماء . كانت خطوطها أفقية متموجة ، وكلّية حشويّة
كانت دائرية مشعّة . ثمّ تطوّرت الكتابة فصارَتْ تبسيطية
وحجيرية الهندسة بترشكال . ثمّ تخلّعت من التجسيد
والتمثيل معاً فصارَتْ خطوطها ستر بلال بموضوئى معرّفه
شكليه .

وشرط رسوم فاروق حسن نقل الماضى الى الخارج
فقد حفظ بشئ وستره العين صد ابريق . ان خطوطه
كلمات ، وقعه مرفعات ، ونقطه آهراء واهج . وهو
يلعب بالرسود والربيع كما يلعب فازف البيانو فى قلعة
نقله فحيم على اسكون .

ما هذا ايضا ندرج المعلقة الوثيقة بين رسوم فاروق
حسن وبين فنون الوب والالفة والشرق القديم
عامة والغرب المعاصر . كلا رسم الروح للرجل ،
والصوت للصورة .

فاروق حسن ترك مكتبه فى الوزارة ، وجلس
فى رسمه رسمه فى الصناعات اليدوية ، وفقد
تقدم للقاء بالقرآن الكريم .









النهارات

نهارٌ فيه مشغول أنا بعنين أوصالي إليك
أسيرُ وحدي في شوارع ذكرياتي كي أرى ما فات يأتي :
خصلتُ الشعر القصيرة بسمة التحنن
حسى الدم حين يسيل من شَبَقٍ تَأْمَبُ قَبْلَهُ لَعْمُ
تلاشي نظرة في العين حين تمدُّ خيط الحلم أبعد من مداها
تحت إبطي كل مخطوطات أحزاني
وريشة طائر في الريح تسبح
استعيدُ رما د صوته من أنيني
ثم أصفى عشر مراتٍ إلى صوتي يقول أنا أحبك
ليتني في الريح ريشة طائرٍ !
نهارٌ فيه مشغول أنا بكفاف أيامي

أرى عددَ الرمالِ الناسَ فوقَ الكوكبِ الأرضي
 ينتشرون مثلَ الريحِ ينتزعون دنياهم من العملِ الصغيرِ
 ومن ظلالِ الآخرين ومن أبوتهم على ورقٍ كثيرٍ انحنى
 وأصححَ الكلماتِ أو اختارَ تمهيداً يكون ملائماً لي أو أخطُ ملاحظاتٍ
 هل يحطُّ الوقتُ فوقَ الصفحةِ البيضاء ثم يطيرُ ثم يحطُّ ثانيةً ؟
 ولي أنْ انتهَى حالاً من الورقِ الكثيرِ لكى أرى
 نفسى طليقاً بين أصحابي وأرصفنى
 ولي أنْ استقلُّ إلى ضواحي النومِ قاطرةً لكى أرتاحَ بعضَ الشيءِ
 لي أنْ أشتريَ خبزاً وموسيقىً والقراصماً تُخَفَّفُ من سمالي
 ثم أخطو صوبَ بيتي قبلَ مغربِ شمسِ هذا اليومِ
 أحجاري تدورُ وقهوتي في البيتِ باردةٌ وأمسى في انتظاري .
 نهائزُ فيه مشغولٌ أنا بمدينةٍ أخرى لها عمقُ اللغاتِ ويعدها
 ولها أواسرها الصميمة أو مبانئها القديمةُ
 أو حدائقها التي اندثرتْ وجاءت من جديد .
 هل أحاولُ وصفَ أغنيتي لها ؟
 هي في أعلى من حصون الماءِ أو من نخلةِ العذراءِ مريمَ
 تنحنى فيها زهورُ الياسمينِ ويرتدى سكانها ثوبَ الشبابِ وليس يبيلُ
 والمدينةُ في الفراغِ عمودٌ نورٌ غضةٌ كفلالةٍ بكرٍ بهادئةٍ
 وكلُ بناتها من طينِ روحي
 لا أبالغُ فالمدينةُ لم تعد موجودةً
 وسدى يقولُ لنا الجبرتي إنها مخبوءةٌ في لؤلؤِ الأسطورةِ الأولى

وأن تراهبا يأتى إلينا بعد حين ربما لم تحوها كتب
ولم يتكلم الشعراء عنها قبل موتهم بما يكفى
ولكنى وجدت رحيقها الطيار فى قصص الملوك وفى أباريق الحكايا
نهارٌ فيه مشغولٌ أنا بصديقه لم أستطع أن أستشف حنانها من قبل
ياما كانت الأشياء تقصح عن طبيعة روحها متأخراً
وصديقتى صارت مفاجأة لقلبي
بيننا خيط من الأسرار لا يمتد إلا حين تخلو من نشاط النحل كل خلية
ويعود كل من خطاه إلى خطاه لكن يقول لها : استريحى
بين مرآة وأخرى يلبس الإنسان أفعى
وقد يتعلم الإنسان أن يفشى القناع حقيقة ويحول دون حقيقة
لكنه يحتاج كى ينسى إلى ألم كبير أو إلى فرح كبير يستعين به على أيامه
وصديقتى فرح كبير فوق طاقة مهجتى
وأنا حريص أن يظل حصاد تجريتي كبيراً
رغم أن العمر أقصر من مسافاتي وأكثر تسوفاً من وردتى
وأنا حريص أن أكون أنا وأن أجد الإجابة عن سؤالي
غير أنى خائف أن يكمل الإيقاع دورته
ولا يبقى سوى ججر على وشك السقوط ولا أراه ولا يرانى
نهارٌ فيه مشغولٌ أنا برحيل آخر أصدقائى فى بلاد الله
ماذا ؟ هل تضيق بنا الطفولة هكذا ؟
والى متى تتطرب الأنحاء فى الانحاء ؟
ما أشقى الرجولة ما أشقى زمانها ومكانها

لا نستطيع إذا وثبنا مثل قُبْرَةٍ على نَرْجِ الرجولة أن نخاف

وأن نقول لمن نحب : ارجع

وأن نيكى جنيناً أو شخى أو وحدة

لا نستطيع ولا نجربُ غير أخطاء الحياة ولا نحاول أن نعود إلى الوراء

مضى بعيداً في بلاد الله آخرُ أصدقائي ربما لا نلتقى

لكنه قد شدَّ فوق يديّ قبل دقائق من موعد الإقلاع

رَبَّتْ فوق أحزاني وأهداني طفولته وقال : عساك تذكرني

نهارٌ فيه مشغولٌ أنا بمرور سيدة على روصي

لها في الأربعين صفاء فرجة وحزنٌ سُلَافَة

وتقيم في بيتٍ بمفردها بلا زوج ، ولا ذرية

وتزوجت من قبل أن تختار وحدتها الاليفة مرتين : ترملت في مرة

ثم التقت في مرة أخرى بتوأم روحها

لكنها سرعان ما اكتشفت سراباً حين ضلّت فيه توأم روحها

وأنا أراها صورة من طيف من أهوى

غموضاً كافياً

وأثوثة تلتأ ملء كيانتها وتناسياً يخفى وراء جذور دهشته اشتعالاً

والسؤال سؤالها

وتريد من يرقى إليه تريد من يرمى بوردته على أسرارها

وتريد أن يخطو إلى أيامها رجلٌ يحاول أن يكون سؤالها

لكنها تبقى إجابته

نهائُ فيه مشغولُ أنا برفيفٍ لجنحتي على بستانِ كرزٍ
لم أعد أقرا « تشيكوف » الجميلَ ولم أعد ألقاهُ إلا نادراً
لكنه في سالفِ الأيام كان رفيقُ أغنيتي وإنسانيتي
ووجدت فيه كنوزَ ذاكرتي وقلمَ المركبِ الفئتي بعيداً في بحارِ مُرّةٍ
وسماءِ رابعةٍ تغمره شموعها في ليلِ أخطائي
« تشيكوف » الجميلُ له غرامُ غامضٍ يتأملُ الأشياءَ
والأشياء تأخذ في يديه قوامها الصوئُ ثم تسيلُ مثلَ حليبِ مرضعةٍ
ولي نفسُ الغرامِ
كان شوقي الروحَ قُلُبنا على جمرٍ وأعطانا الخلاصَ
وقال : خذ يا ذا ويا ذا شمسَ معرفتي
وطيرا كالمدى المنفى بين دمي وأسمائي على بستانِ كرزٍ

نهائُ فيه مشغولُ أنا بالطيرِ
علّمنا « فريد الدين » أن على لسانِ الطيرِ تكتشفُ الطبيعةُ شكلَ حكمتها
وأن الطيرَ في لغةِ الهوى لغةُ
أرى قلبي كما لو كان ماوى الطيرِ قلبي
أو أرى نفسي كأنى الطيرِ والمأوى معاً
وإذا هو سلّتي حبيبِ الشوقِ ما لانتَ لمنقاري الضعيفِ بياضُ الدنيا
ومارئي الهوا . لطفقتي
للطيرِ من اسمائه الحسنَى :
الخفيفُ لسابحِ المسترسلِ المتناغمِ العالِ
أنادي الطيرِ : يا هريتي فيقول لي : طوبى

أناذى الطير : يا كينونتى فيقول لى : طوبى
أناذى الطير : يا طير ابتعد بى عن تفاعاتى وعن سجنى
وعن عطب الفؤاد أنا هنا رهن الضرورة
والرهان على هناك على الأعالى
والرهان على الهوى الباقى على حريتى يا طير
نهار فيه مشغول أنا بالنيل
هل للنيل صدو غير أشواقى ؟ هو السئال مثل
والكبير القلب مثل والوحيد الواحد المتوحد
النيل اكتمال فى الفصون فكيف أسقط عن خصونى ؟
كيف أبداً مثل ورد النيل من شرخ الشباب وانتهى كالنيل لى شيفوختى ؟
النيل فى استثنائه ينحو كقاعدة
فهل مما يليق به وبى أن نكسب الدنيا ، ونخسر نفسنا ؟
هل تستحق مودة يانيل أن نبكى على فقدانها أو تستحق يد تخاصمنا عتاباً ؟
لا أغامر يا حبيبى لا أغامر كى أصور نذوّر قلبى
أو أصور وظيفتى والثالث بيتى
لا أغامر كى يوانينى زمانى أو يحافظ كالحصاد على أهل
أو يطببنى بسهم من رمانى لا أغامر
كل من قد ماتنى يا نيل ليس الآن منى
لا أغامر يا حبيبى .

العروس



ثم إنني احكمت « الجنبية » ، املت اطرافها حول السمك ، قربت أذنيها إحداهما من الأخرى ، ادخلت الشومة فيهما : وحملت الشومة على كتفى ، والجنبية ناشئة على ظهري ، وضعت مشعراً ذيل جلبابى اصعد السلم الطينى اسطاح النيل ، حتى صرت على ربوة الشوارع العموسى وتاهت للصياح مغفلة عن السمك الطازج الصابح ، وكانت البنية تنقلش داخل الجنبية انقفاصات عنيفة تكاد تدفعنى للانكفاء على وجهى : حيث كانت حنية مليئة بطبقات من اللحم المشوى المستلتر ..

ما أن خطوت بضع خطوات حتى صاذانى رجل كاتالانيل يركب دراجة . كان متقمطاً كالانقليدية الخواجات ، ويضع فوق رأسه برنيطة من الخوص ، وكان تظليل الثياب والمظهر إلا من بعض الفيار الذى رماه عليه الطريق ، أوقف الدراجة وواجهنى حتى كادت العجلة الامامية تدخل بين ساقى لتشتكلنى . فى اللحظة التى شرعت فيها فى الصياح محتجاً ، تبسم هو عن اسنان

الفرحة دوت فى صدرى اول ما وقعت عينى عليها بين يدى الصياد : سمكة بنية كالعروس المجلوة المزوقة بأطياب حمراء وزيناء وخضراء ، فى حجم وايد صغير : لتقلش بالحياة والفرح ، كان شبكة الصياد المهندبة قد انتزعها من مشدح الفرخ ليلة عرسها عارية من الفراش . استبشيت خيراً بمنظرها ، وطار قلبى من الفرخ لما رايت الصياد يحمله بين يديه ويضعها ضمن البيضة التى سابتها منه لاسرح بها فى شوارع اسبوط أو فى حلقة السمك بسوقها الكبير ...

وحدها وزنت أربعة كيلو جرامات وربع : لزيد الصياد فوالها بقية الخمسين كيلو التى ابتاعها فى العادة كل يوم . ثم أشار إلى السمكة البنية الكبيرة قائلاً :

— هناك زين لها ؟

قلت بهمساسة كبيرة كائننى أدفع عنها عى حسود مجبول :

— وماذا تكون هذه ؟

ذهبية وشارب حليق الأطراف مما جعله يبدو كرجل مهم من الحكام أو موظفي الميرى . قال في شيء من الولد :

« أرني يا عم ما معك من سمك ! »

أنزلت العصا عن كتفى ، وفتحت الجنية ، فالتفتحت البنية تكاد ترمى بنفسها إلى الشارع ، وكانت تفتح فيها وتغلقه كيندول الساعة ، وترمش بعينيهما ناظرة إلينا في استنراب كأنها تقول : استدوق أنت وهو ! عودا بى إلى مخدعى تحت ستر الماء ...

نظر الرجل إليها ولحت في عينه بوارق غامضة : قال :
« أرنيها ! »

رفعها إلى صدرى في راق أبنى تهدئة روعها ، كطفلى الذى ساسلمه لشخص آخر ليدأبه . أمسك بها الرجل في قسوة : لدغشتى رفعها إلى أنه جعل يشمها ..

ركبتى العفاريت ، أوشكت أن انتزعها من بين يديه بل أن أبعثل في وجهه الكالك الذهبى بقفا غليظ : لكننى استمسكت بطول البال من أجل خاطر عيون الاستفناح : اكتفيت بالشمخ في وجه الرجل مشوحا بذراعى في غضب إكاد أخزى عينيه :

« تسلم كيف يابى العم ؟ تسلم ماذا ؟ تسلمها

وهى ترتمش بين يديك وتفتح قمعا ؟ »

ظهر على وجهه شيء يسير من الشجل : قال :

« يك تمبيعا ؟ »

ساعة استفناح وساعة صبيحة : لايد أن أبدأها بالصندوق والنية المخالصة حتى لا يحاكسنى الله بقية اليوم : قالت :

« تعطينى عرقى ريبالا وتأخذها ؟ »

قال :

« عشرين قرشا بحالها ؟ لا مانع على كل حال ! »

قلت :

« شمنها شانون قرشا ! وفيها ربع كيلو زيادة بدون

حساب ! هات مائة قرش ! »

عادت الكلاحة إلى وجهه : قال :

« شانون قرشا فقط ! »

هنا لم أتمالك أعصابى : نسيت الاستفناح وساعة الصبيحة . بكل نفس ضابقتها الموت نزهت السمكة من يديه بعنف : فرميت بها في الجنية وأنا أهرطم بشانم مضغمة ، ملوحا بالشوكة في توتر قبل أن أشكها في الذنى الجنية وأجعلها لأمضى تاركا إياها وراء ظهرى ، وقد حلفت بالطلاق ثلاثا الا ياكلها أو حتى يشمها حتى لو سادنى بالوافقة . غير أن المصون لم ينادى : فنسيت أسره وأنفرت في حلقة الأسماك ، أروح وأجىء ، ألتفحص عند التغب على أية ناصبة . كان السوق ماشيا ، والسمكات تتناقص في قعر الجنية شيئا فشيئا حتى نعدت كلها ما عدا البنية التى كفت عن الانتفاخ تماما حيث هدها التغب ، لكننى كلما لامستها بأطراف أصابعى ارتعشت قليلا . فعدت بها إلى دارى حزيننا كاسف البال : بيئتها في صفيحة المياه على أمل أن تمتد بها الحياة حتى الصباح ..

في اليوم الثانى وجدتني قد ماتت : حملتها فإذا هى معتدلة اللحم مترنحة ، وبسعتها في الجنية بين السمكات الجديدة التى ابتعتها لرتقى اليوم : اتخذت طريقى إلى السوق . ساعة زمن واحدة كنت بعدها قد انتهيت من بيع كل السمكات وجبرنى الله ! لكن البنية بقيت راقدة في قعر الجنية كالخبط المائل : ينظر إليها المارة فلا يتوقفون . وواله لو كانت ابنتى من لحمى ودمى قد عصمت وبارت وفاتها قطار الزواج ما حزنت عليها كل هذا الحزن الذى راح يشق كلبى شقيا . قلت فلا غير نفس المكان ، وعلقت الجنية وبضيت أجرب حوارى أسيرط مناديا عليها طالبا لها الغفل . معزيا نفسى على التغب باننى متوجه إلى دارى

في الأصل . وكانت الصفيحة في انتظارها بمياه الأس :
فدلتها فيها مغرورا أمرها وأمرى إلى الله . ارتطمت بقاع
الصفيحة كطلمة من الحجر الثقيل : رفعتها ثانية : كانت
منتصبية متصلة لا ترق بيننا وبين الشومة : رغم الأمي
عائتها بأن أوقفتها على رأسها فوق أصبعي كما يفعل
البهوان الأونجوي بالمصا ، صرت أحرك يدي لتحتفظ
بتوازنها : امتزجت حركة يدي بخاطر ظريء مؤداه أنها
لو بقيت متوازنة على أصابعي فسوف يكون ذلك إيذانا
ببروحها ، وإن اختلت ووقعت فهي إذن لواقعة في
الرابيزي . ظلت لعب هذه اللعبة حتى كالت يدي ، فتركت
البينة تقع في الصفيحة مرتطمة بها في شجة منتجة
بالدال ..

في صباح اليوم الثالث رفعتها فإذا هي قد مكثت المدة
الأخيرة ، التي لا نفع بعدها . كانت صلابتها قد انتهت ،
صارت هي كالكبرياج ، صار لحمها طريا هشا ، تظهر
عليه يمسات أصابعي غائمة . وضعتها بين السمكات
الجميدة التي ابتعتها لرتق اليوم : وأتات الطلحة وآية
الكري ، وانتويت إن غارتها زبون أن أوافق بأى سمير
يهاء : لكن أحدا لم ينظر إليها أو يقترب منها ..

عندما انتهت السمكات كلها قلت : مامن بد : وحملتها
لكي أبيعها للفسخاني ولو يمشرون قرشا : إذ هي لم تعد
تصلح للبيع ولا تصلح للكال ، وليس لها من مصير
سوى صليحة القمامة أو صفيحة الفسخاني يأخذها
متعلقة جائرة ليضعها مباشرة تحت الملح بين طبقات
الطن ..

في الطريق إلى دكان الفسخاني إصطدمت بالدراجة مرة
أخرى . نشرت فإذا بي أمام نفس الرجل ذي البرنجة

الفرخ والشارب الحليق الأطراف والوجه الغليظ كالقفا
والليس الخواجاتي .. ما أن تعرضت عليه حتى صحت في
وجهه يازورار مشوحا :

« إه ! أهوانت ؟ دعني في حال الله لا يسبك ! »
أهترمني قائلا في ابتسامة متقلبة :

« ساشترى منك ! »

شجعت في وجهه شاشطا :

« أنت لا تشتري ! الله يسهل لنا ولك ! »

قال بجدي وهو يستوقفني بيده :

« ساشترى هذه المرة ! أقسم أنني ساشترى ! »
قلت صادقا :

« لم يعد معي سسل للبيع ! »

قال برحاح وهو يزغني بمزاج :

« قلت لك ساشترى هذه المرة بكل صدق ! »
قلت :

« لا تكلب عني ولا شم ولا يحلقة ! »

قال في امتثال :

« مالي كالك ! »

فتحت الجنية : ويسرعة تناولت ورقة من ورق أكياس

الأسمنت ، لففت فيها البينة المتفتنة وسلمتها له قائلا :

« هات مائة وخمسة وثلاثين قرشا ! »

لم يرد : إنما دب يده في جيب سرواله الخلفي ، فأخرج

محفظة ، وبث في مائة وخمسة وثلاثين قرشا ، واحتضن

اللفف بعني يترنح كالغشوان مسكنا الدرلة بيد واحدة :

وقطعت عائدا إلى الدار متخفيا بالحواري الجانبية : فيما

استعبد ياه من الشيطان للرجيم .

دعوة لقراءة « رامة والتنين »

قرأت الرواية على الأقل خمس مرات . واعتقد أنها
تحتاج إلى قراءات من هذا النوع وإلى ادب في قراءتها .

وأريد أن أستخدم كلام « الكتّاب » كثيراً — لا أريد
أن أقول ببساطة : « الرواية »

عندى في البداية شعوران ، إحسانان ، وأنا أريد أن
أبدأ هذه الدعوة .

وأنا أقرأ فيها ، أحس كأنني أقلب يدي كثيراً كثيراً مليئاً
بالجواهر المصقوفة وأني أريد أن أربها للناس قطعة قطعة .

إنني متردد جداً في الحديث عن « رامة والتنين » في
غاية التردد .

إنني اعتبر هذا العمل من الأعمال الفريدة في أدبنا
العربي ، والتي ستظل فريدة لأمد طويل . وعن
الصعب جداً أن نستخدم معها الأساليب أو حتى
الأوصاف العادية التي نستخدمها للرواية . ليس ذلك
لأنها ليست رواية . هي رواية ، ومسلية أيضاً ،
ومثيرة ، إنما الشيء الفريد هو ، في اعتقادي ، ميلثرة
، إنها تفرض نفسها على القارئ — ولا أريد أن أقول
الناقد لأنني اعتقد أنها ستأخذ وقتنا أطول إلى أن
نستطيع فعلاً أن نقول فيها كلمة نقدية .

الذي ، يسأل فيها الكتّاب أسئلة كثيرة دون أن يحرس على الإجابة باليس
التسائل هو دائماً نصف الإجابة والصل . وإجابات القارئ هي دائماً النقد
الحقيقي إذا ما صح السؤال .

وأخيراً قد يكون من الضروري الإشارة إلى أن الملاحظات والأسئلة الواردة
في المقال قد كتبت مع قراءات متبادلة وأنها لم تنته مجموعة قبل ذلك .

ليس هذا مقالاً نقدياً بالمعنى المتألف ولكنه — وأرجو أن يقول علي أنه
كذلك — دعوة جمجمة للقارئ أن يصاحبه في فزاعة مهجنة لرامة والتنين
لادوار الخراط بمناسبة طبعها الجديدة (دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٠) .
أو أن يسمح لي بأن أصاحبه وهو يقرأ والدعوة هي مشاركة القارئ فيها
ولا حكم فحامي ، ولكنها أساس سيطرة الأسئلة وتقليب جزئي في فزاعة العمل

أى أن أملك قطعة قطعة وأعرضها حتى يستطيع القارىء ، أو القارىء الآخر ، وهو يقرأ مى ، أن يرى الجوهر المصنوع منه تسجيح الرواية ، أن يرى الصنعة نفسها ، أن يرى الصورة التى صنعت لكى ينعكس عليها الواقع .

هناك إحساس آخر ، وأرجو أيضا أن يصلح القارىء — وهو بداية الأدب فى قراءة الرواية — إننى فى المرات الخمس التى قرأتها فيها كائننى أمام « اليوم » مكون من أربعة عشر وجها ، أى سبع أسطوانات ، وأربعة عشر وجها ، وأن السمع الحقيقى هو معرفة أنها وجه واحد مستطيل .

هذه بداية من ألف بداية يمكن أن نبدأ بها الحديث عن « رامة »

أولا : الاسم « رامة » لا دلالة له إلا أنه يكاد يكون فى اعتبارى اسما ابتكره العاشق لمحبوبته ، وأنه مصنوع ، مصنوع من المعرفة ، أى بنوع من المعرفة الصورية سميت « رامة » ليس « راما » ، فلا ينبغي أن يكون هناك خلط بينها وبين المعنى ، أو الإله الهندى .

فى الأحيان الكثيرة التى يتكلم فيها ميخائيل ، وهو العاشق — هى قصة حب أسامى — يقول عنها إنها قصة حب رامة مفككة . « هذا من تسمياته ، لأنه عاشها طبيعياً وعادياً .

هى فى نظرى أيضا قصيدة تكاد تكون كوزمولوجية ، كونيّة ، الماء الملح . الماء الملح يصحبها فى كل عناصرها وفى كل تجاربها .

هى أيضا — وأنا أستخدم كلماته — « اثنين صلاة للجسد » . و « رامة مستحيلة » . و « كهانة للمرحم المعبود .. أصل كل شيء ومصدره » .

من البدايات الأخرى التى أحب أن أبدا بها — وأنا أحاول أن أبدا — إنها دعوة ، فى الأدب العربى ، لأول مرة فى نظرى ، لاستخدام أسلوب يبلّغ حدا من الموضوعية ، التى تكاد تكون مطلقة ، فى الوصف .

هى من الناحية الروحية مغامرة ، مغامرة مستحيلة ، أو مغامرة مستحيمة لصناعة المستحيل . هذا المستحيل الذى يمكن أن نجد أنه هو اندماج شخصين .

كما يمكن أن نجد أنه حل مشكلة أيهما أولى بالإنسان أن يبحث عنه : الكمال .. أم التكامل .

هى فى نفس الوقت محاولة أيضا فريدة فى أدبنا لا أعرف لها مثيلا ، وأرجو أن يُفكر فى إذا كنت مضطرا ، لنزج أساطير المرحونية واليونانية والرومانية مع إيمان القبطية ونسكها .

هى كل هذا ، ولهذا تصعب حقيقة البداية . هى أيضا — من نص كلام الرواية — كائن واحد ومتعدد فى وقت واحد معا .

وتبقى بعد ذلك — ولأننا الآن فى « رامة » — مليئة بالقلق الشائع غير المحدد والتعويق والفشل فى الوصول . والسعى إلى التجاوز ، والتسامح ، والسقوط فى حفر نصف الصمت وانصاف الكلمات وتحميل النظرة والإيماءة بالقلق لا تطبق .

ومن الغريب فى هذا الكتاب أنه على الرغم من صعوبة الأسلوب أو ملامسة التنكيك إلا أنه « موعى » به ، فى تمام الوعى ، برعى يكاد أن يكون « مصوفا » .

الرواية فيها واقعية حسية صريحة مبشرة .. « وليس فيها شاعرية ولا شبقية ولا دغدغة للاهتمام ولا إيجاعات أخرى .. من نص كلامه .

سنتخلف كثيرا على معنى « الشعاعية » هذا ، وهذه هي إحدى قيم الكتاب .

ومع ذلك ، فإنك في كل هذه البدايات ، إذا أردت أن تدلها وأن تتابعها وأن تشرحها ، تحس أنك كما يقول ميخائيل أيضا : « قد تكلمت كثيرا .. أو أقل مما ينبغي ولم أقل شيئا » .

إنني فقط أحاول أن أبدأ . وأنا مستعد أن تسفل بعد ذلك في كيف زُكيت هذه الرواية أو كيف زُكِب هذا العمل الموسيقي . لأنه سرٌ ، حقيقة ، سرٌ يجب أن تصمد إمامه مدة طويلة حتى تستطيع أن تحله ، كأنك تحل طقسا قديما .

والسؤال الآخر الذي يأتي بعد هذا .. بعد مسألة التركيب هذه — هو ما معنى هذه « الموضوعية » ، وكيف صُنعت في اللغة ؟

تبقى بعد ذلك التجربة الإنسانية نفسها ، وهي تجربة مخفية . ويمكن أن نتحدث عنها ، ونكف عن الكلام في الفن .. ! أي أن نتحدث في الإنسان ، ولا أعرف إذا كان ممكنا أن نفرق بينهما أم ليس ممكنا . أعتقد أن هذه الأوجه الثلاثة يمكن أن نتحدث عنها : تركيبة الرواية ، كيف انغمس هذا التركيب في التعبير ، كيف تُصنع الجملة في داخل هذا العمل ، ومع ذلك يمكن أن نتحدث عن التجربة الإنسانية نفسها .

إن الحديث عن التجربة الإنسانية في الحقيقة صعب ، لأن التجربة الإنسانية المطروحة في الرواية فريدة .

كان يمكن أن نتحدث بسهولة جدا عن الفن ، أي عن التنكيك ، ولكن التجربة الإنسانية فريدة ، بتقدي حقيقي .

لهذه التجربة مظهران ، مظهر سطحي ، عام : عاشق يذوب في حب امرأة ، والمرأة غنية بذكائها ، وبخيالها ، وبقدرتها على الحديث ، وقدرتها على النفاذ في الآخرين وكشف حقيقتهم — أيضا — وجعلهم يُظهِرون . والمظهر الآخر ، في نفس الوقت ، هو التجربة التي يحاول أن يصنعها البطل ، في أن يصل إلى لحظة تكاد تكون إنسانياً مبهتجة ، وهي الاندماج الحقيقي في الآخر ، بصرف النظر عن شخصيته ، بصرف النظر عن ما هيته . هذه التجربة التي هي في حدود الطفولة ، أو في حدود المعرفة واحدة من مصائب الإنسانية .

نحن نظل باستمرار « جزوا » كأفراد . فمقدم يقدم بطل يكاد يكون أسطوريا في نظري بمحاولة إلغاء هذه الجُذُر ، هذه الفوارق التي تُفرض علينا وتصلنا عن بعضنا البعض ، مستخدما في ذلك الجسد ، والعقل ، والخيال ، والأسطورة ، وكل أسلحة الإنسانية ، بما في ذلك التاريخ ، ويقول : « أنا أحاول » ، فإن التجربة الإنسانية في الرواية كلها ، باستمرار ، تحمل هذه اللحظة الإنسانية المتوترة من المحاولة .

أما هي (رامة) فتد عليه ، باستمرار ، في معركة حقيقية .

تقول له مرة : « أنت طبل » .

تقول له مرة : « أنت مارأت مرأقا » .

تقول له مرة : « أنت تطلب مستحيلا » .

تقول له مرة : « أنت تصاول شيئا لا يمكن أن يُحاول » .

وبعد ذلك : هل نجح ؟ هل حقيقة هناك طريق إلى هذا ؟ إن هذا حلم إنساني لا نستطيع أن نخلص منه ، إذا كنت أنا أحبك فيجب أن أفنى حقيقة فيك . يجب أن نتوحد .

هل هذا ممكن ؟ هل هذا ممكن ؟ هل هذه القيمة ، في حد ذاتها ، مقبولة ؟ هذه هي مشكلة التجربة الإنسانية . إذا ما بقينا في حدود التجربة الإنسانية ، فإن هناك الجزء الآخر الذي يمتلئ باستخدام المعرفة . هل المعرفة ، بكامل أجهزتها ، بكامل أدواتها وأساليبها ، تشفى ؟ تشفى الإنسان ؟ هل تصل به المعرفة إلى جباله من الشفاء ؟ هل هناك فارق حقيقي بين المعرفة والحب ؟ أيهما يمكن استخدامه ؟ أيهما يمكن الاطمئنان إليه ؟ أم أنهما في الحقيقة شيء واحد ؟ وبعد ذلك هناك نوع آخر من المعرفة ، التي هي معرفة أن المعرفة لا يمكن أن تكون إلا معانا . وأن تلك المعاناة مفتوحة .

والرواية لذلك مفتوحة حتى آخر التجربة الإنسانية .. كانت لديه حيلة ، دائما ، هي أن يتهمها بأنها تُخفى عنه شيئا . إنه يبحث ، فلكي يبقى هذا البحث دائما ، يجب أن نفترض أن هناك شيئا إراديا مُخفى . ول بعض لحظات الغضب الحقيقي يبلغ اتهام الإخفاء أنه ليس مجرد طبيعة ، إنما هو كذب . وبعد ذلك يحدث الغضب وتصبح التجربة إنسانية عادية . عندما اتهم حبيبي أنه كذاب ، أنه يكذب عليّ ، تصبح التجربة أكثر مرارة وأكثر إيلاما . كأنني لست فقط لا أعرف ، بل أنني أحب شخصا يكذب ، أي اقلل من قيمته عليّ ، وعلى الرغم من هذا .. فلن ما ينفي الكذب ، دائما ، هو النوعية القائمة المستمرة للحب ، والإحساس بأن هناك فقداناً ممكن أن يحدث .

وبعد ذلك في نهاية الرواية ، وهذا شيء فريد حقيقة في هذا العمل ، لأنه يجعله كأنه تجربة مفتوحة للتجربة ، يقول : أنا لاحقٌ لي في أن اتهمها بالكذب . يقول : « إنَّ هناك حبا لدينا لا نذهب لأحد فيه ، في قلبه ما زال . وعلى الرغم من كل الاكتئاب والتشوهات فيها ، فإن تدفق ماء

الحياة في هذا الحب قد علّمه أن هناك مع ذلك صدقا ووفاء يتجاوز كل شيء . لم يكن في حبه ولا شهوته كذب » . هو بذلك قد فتح التجربة من جديد . وهذا مازق حقيقي . فَتَحَ التجربة ، يحطه في الآخر يقول : « أنا ألق من غير نوع من غير تغطية وبدون تبرير » . وهذه هي الكلمات الأخيرة في الكتاب .

« رامة » لا يتلصصها مسعى فني . لقد اكتملت أدواتها ، تماما . وبلغت قدراً من الكمال ، خطراً في نظري . أما ما أتحدث عنه فهو التجربة الإنسانية . وهي صعبة صعباً مطلقاً . من أين أنت الصعوبة ؟ أنت من أن الفصول الأخيرة أعلنت إدراك عدم الكذب عند رامة . هذا الإعلان في حد ذاته يجعل كل ما فات في الرواية يجب أن يعاد فيه النظر مرة أخرى في رواية أخرى أو روايات وأعمال أخرى . وهذا ما حدث بالفعل .

المشكلة في « رامة » أنها صادقة صدقا كاملا .. أي أن الكاتب لا يستطيع أن ينفي ما كتبه . ولا يهمني إلا ما كتبه . إنه في الرواية يقرر أن « جميع الضحايا الأساسية والأسئلة الكبيرة .. والردود الضرورية .. لم تُفهم » . أن البطلين قد تبادلوا ، أحدهما مع الآخر ، هذا التبرير . وهو يقول « إن هناك استحالة اجتماعية وعاطفية وربما فيزيائية أيضاً للمجموع بينهما » . أما هي فقد « قالت له بصوت محاسن : ألم تنلق علي أن المواضيع الكبيرة لا نختارونها .. الأسئلة الكبيرة لا نطرحها .. الإجابات الحقيقية لا نقولها ؟ » وأنا الآن أسأل ... هل هذا حدث فعلا ؟

ليس للكاتب الحق أن ينكر ما كتبه . بمعنى أن يقول شيئا آخر غير الذي كتبه . في جزء من الأجزاء الأخيرة ، يأتي

هذا الحوار : كان قد قال لها : في هذه الحكاية كلها حوار لم يحدث أول لم يتم .

قالت : بل حدث . حدث بالتأكيد .

قال : إن كان قد حدث فيطريقة غير متوقعة وغير مألوفة . لم أعرفه وفلنتني .

قالت : نعم ، حدث .

قال : للأسف ... ،

أريد أن أقول إن هناك حواراً لم يحدث أول لم يتم ، وإذا كان قد حدث فهو قد فات . وبماتني أنا أيضاً كقارئ . هذا ما أريد أن أقوله ، وأحاسيس عليه ، في التجربة الإنسانية . وسيظل مفتوحاً إلى أن يكتب بقية العمل ، أو بقية التجربة ، أو ما يشاء . لأنني لا أستطيع مطلقاً طبعاً كقارئ أن أقول ماذا هو . وإنما أتصور أنه في لحظة من اللحظات تبادل هذا الحديث تبادلًا قاطعاً حاسماً .

فضيلة أخرى .

مسألة البثان

كيف كُتِبَ الكتاب ؟ .

قال إنه هناك : الزمن الأول ، والزمن الثاني ، وأحياناً يسميه الزمن الثالث ، وأحياناً يسميه الزمن الرابع ، وأحياناً يقول عليه « في الوقت الأخير » هذه هي الخمسة أزمنة التي اشتغل عليها . اشتغل على خمسة أزمنة بهذا الشكل . فماذا كانت الفكرة في هذه العملية ؟ فكرة « الموضوعية » كان ذلك دفاعاً عن الموضوعية . أما مسألة « أنا لم أقل » و « قال » ولم تقل » و « وجدت » و « ولم يحدث » و « لم أقبل » و « لم تقل » و « وجدت » و « لم يحدث » فهذه كلها هم أنت أهميتها ؟ أهميتها أنه يجمع ، في لحظة واحدة وفي قراءة واحدة « الاوهام والذكريات والوقائع »

شيء آخر ، شيء تجنبناه تماماً ، هما ، معاً . أولم يذكره الكاتب ؟ إن كان قد حدث .

ما أشاراً إليه هو ما يقولان عنه : « المواضيع الكبيرة .. والحوادث الكبيرة » . ذلك أن إزاحة ليست ساذجة . هي تعرف المواضيع الكبيرة التي طرحت حول الموت والحياة ، وحول الأحادية والتعدد ، وحول الوثنية ، وحول طبيعة الأخذ وطبيعة العطاء ، وحول المعرفة ، وحول المعرفة والحب ، وقد ناقشتم فيها نداءً بئس ، ولم تتسرد لحظة واحدة ، مطلقاً . إذن فليست هذه هي المواضيع الكبيرة التي لم تطرح .

هناك قضية أخرى ، وهي قطعة من قطع الذكاء الكتابي النادرة . القطعة التي تتسالك فيها : لو أنا قلت لك تعال ..

تأتي أولاً ثاني ؟

هذه قطعة أساسية .

وحدث لعب فيها . لعب عقلي .. أن للكاتب هنا دوراً . ومستولية ، ومستولية هي الموضوعية . وهو أعطانا في هذا الجزء ، نوعاً من الحق ، نوعاً من المرونة لميخائيل ، نادراً . عندما تسأله ويقول له : هل إذا طلبت منك أن تترك كل شيء وتأتي .. هنا لعب على ماذا تعني شروط الترك . وقال : لو أنها قالت : أترك كل شيء .. ولت معي .. لكان الرد مختلفاً .

إن اللعب العقلي جزء من أسلحة الإنسان التي يدافع بها عن نفسه ويدافع بها عن مواقفه .

مسألة مقنعة ، مقنعة جداً . بالعكس ، هي ليست فقط مقنعة ، بل هي مقنعة إلى الدرجة التي اقتنعت بها رامة . هي صديقتي . هي أمتي . إن ما أقصده معنى بسيط جداً . إن الرواية في وضعها التجربة الانسانية تضع لنا سؤالاً خطراً جداً . لأنني أعتقد ، وأؤمن أن ما يطلبه ميخائيل ممكن . وليس مستحيل .

هل هذا رومانتيكي ؟

حرام أن نسميه رومانتيكيا إذا كان هذا هوجك البشر ؛
أن يطلبوا أقصى ما يمكن .
إن القيمة الإنسانية الكبيرة جداً في الرواية بالنسبة إلى
هي أن معنى التواصل ، وعلى الرغم من تقرير استحقاقه ،
يُقدّر أنه ليس مستحيلاً .

هناك شيء أكبر . هو أنه ممكن — وإلزام — وأن هناك
قدرًا من التقاسع عن النورس به . هذا هو الذي أقوله .
هو الجزء الخاص بالكذب — قدر من التقاسع حصل ..
ومن قيمة العمل الفني أن يُشعر بك خطورة التقاسع . أي
أنك عندما تتقاسع كإنسان ، عندما تخطئ كإنسان ،
تُعاقب . وميخائيل قد عوّف .

عقاباً كان أن يكون جنونا . لذلك أقول إن الاتهام الذي
أوجهه أو الاعتراض الذي أوجهه أو الطلب الذي أوجهه
في الحقيقة نابع من التقدير الحقيقي لما قُدم فعلاً .

إن الذي حدث إنها في اللحظة التي ادركت فيها
تقاسعه ، أتهمته أنه قتل اللتئين . لأن اللتئين بالنسبة لها
كان هو الحب . وعندما تقاسع فقد قتل اللتئين . وقالت له
الممدد هـ . لأن المشاركة والأخذ والعطاء الكامل هو شيء
فادح ، وأنت استطعت أن تقتله .. إذن فهناك قدر من
المساعدة له .

أرجو أن تسمحوا لي أن أشرح اللتئين كاملاً . وقد
اللتئين في أكثر من موقع في الرواية . وعندما تجمع
المواضع نستطيع أن ندركها ، إلى حد ما ، وندرك المعاني
المختلفة له . فالمعنى الأول له هو الذي كنت أقوله : إنها
قالت له أنت قتلت اللتئين كان بمعنى أنه قتل حبه وأنه
تخلص منه .

إن بينهما لعبة دائمة : إلى أي حد أنت تريد ماذا ؟
وتأخذ ماذا ؟ والأخذ والعطاء بين بعضنا البعض كم

مقداره ؟ وفي لحظة من اللحظات قالت له أنت قتلت
اللتئين .

ويعني ثاني ، فين اللتئين بالنسبة له هو ثنائيته ، أي
كونه اللتئين ، وليس واحداً . وهذه الثنائية قائمة طول
الرواية ، إلى حد تقرير إن هناك جسداً آخر ميخائيل .

ويعني ثالث ، في لحظة من اللحظات يُعامل اللتئين على
أنه الجماهير التي تقوم بثورة ، والتي تقوم بدفاع ، والتي
تقوم بتغيير .

إلى جانب الممتنين الآخرين لللتئين ، يبقى باستمرار
اللتئين مع ميخائيل هو ثنائيته .

إذا كنا سنتحدث عن اللتئين بالمعنى الحرفي ، فيجب أن
نبدأ أولاً بأن اللتئين هو أساساً صورة من الصور البدائية
للتعبير عن قوى الشر الكامنة دائماً في الأرض . وهو موجود
في كل التراث ، من أول التراث البدائي إلى الآن .
هو يمثل الشر . لا يمثل الحب . تمثيل الحب كان عبارة
عن حكم . هي قالت له : « أنت قتلت اللتئين عندما قتلت
الحب .. » محور هذا المعنى هو القتل لا الحب .

أما هو فقد قتل لها : لا ، أنا لم أقتل اللتئين . لأنه أدرك
هذا المعنى . كلن قد أفهمها أن الحب شيء مخيف . هي
تقول أولاً أن للحب تكلفة وأنه لا يطلق ولا يحتل ، ولم
يكن لديها مانع أنها تسير فيه . وإنما هو نوع من التهكم
المرير من إمامة ، التهكم بأنه لم يثق ، ولم يسر في الشوط
حتى مده .

هناك إذن الصورة الأخرى التي يتعامل فيها اللتئين من
وخزات الواقع الحاد ، كأنه هو الجماهير .

كأنما ميخائيل يتحدى ، بطاقتات ومحاولاته وكل
ما فيه ، كل ما يسعى إليه . عندما يحدث قتل لللتئين ،
يحدث انتصار للإنسان على كل القوى الشريرة .

هذا المعنى موجود ، والأسنان التي تونغ وترق تضرب إلى أسطورة « كلديموس » ، إشارة خفية الثقافة ، كمادة إدوار ، لأن إدوار ملء بالإشارات الخفية من هذا النوع .

في موضع آخر يقول : « عذاب العقل يُجوعه القهر ويشله الإذلال .. كل البطاقات والأسماء على الآلهة والأنظمة على السباع والفراش على الأبطال والمطرح كل الأزمات والأفعى على الضحايا والسوخ . القلعة لا تنتهي ولم تنته والتنين واحد غير مقتول وريح الملك ميخائيل ملوم لكنه ما زال مشرعا بين النجوم » .

إن ما أريد أن أصل إليه هو إنثنيّة العذاب ، لأن هذا معنى أساسي في التجربة .

ليس هُما تنيناً خيُراً وآخر شديراً . إنما هما تنين مشر والآخر قُفر أو مُجذب ، تنين يستطيع أن يجعلك أكبر من نفسك وتحقق شيئاً أهلي ، وآخر يُفكرك ويضعك لا قيمة لمحبتك أو قدرك . وهذان يختلفان . انظر ماذا يقول في موضع آخر : « هو طليغية سامخ وجبرائيلي ، له ابتسامة غامضة المعنى ، عيناه ، بلا حدقتين ، مفتوحتان إلى الأبد ، عريق وصخري وصوت . جَيْشِلْ من الداخل لا يهدأ . يحقّ إليه في امرأة سوداء الحلم امرأة سوداء لا أرفع عنها بصرى » .. نحن نصل الآن إلى ثنائية ميخائيل : ثنائية ميخائيل هي الصورة الموجودة في المرأة السوداء : « عرفته في السُورة الجنسية وتحت التعذيب السياسي وعلى حافة الموت وفي قبضة الحب القاسية ، مجرد موضوع مجرد أداة مجرد شيء منفي لا حياة فيه ، وفيه نبض إصرار أتى لا نهية لعناده . وانحسرت عنه الروح ، انفصلت عنه الأخت الشقيقة وأصبح وحده ليس فيه إلا انبار

فلنقرأ معا هذه الفقرة « وكانما ميخائيل يحس الجراح والشيوخ والحريق في جسمه الضئيل المحدود في جسمه الآخر الممدود المدفون بين أمواج الصحراء وبطن الطين الوخيز .. التنين يتململ من وخزات الموقع الحاد الذي تتركه سنن الطعنات لو أنه نهض برأسه المشتعل العينين وهسه الفاغري ذي الألف سن الذي ينفث البسة من نار ، لو أنه ارتفع يظهره المكين للوطيد مستنداً إلى الذيل الشمسع الأطراف المدجج بالحراشف المقتول العضل لا هتزت أعمدة السماء وتزلزل العالم السفلي الراشح الذي ترتكز عليه الأرض السوداء » . هنا التنين أخذ معنى أعلى من الشخصى . فهو لا يتعلق بالأشخاص ، ولا يتعلق بأنه حب أو غير حب ، إنما يتعلق بالموضع الكامن الذي يحركه في الأشخاص . إن الرواية كلها تتحرك في تليخ مصر . من اهتمام

شديد بالعصر البيزنطي ، وهذه مسألة يجب أن نلق عنها في لحظة من الملاحظات . البيزنطي — وليس القبطي . الحقيقة أن هذه مسألة تحتاج إلى تفكير .

أريد أن أكمل تتبع التنين . يقول : « بعد ستة أيام قالت له أنت قتلت التنين وقالت له الحمد لله أننا اليوم نسافر قال لها معاندا : الحمد لله على كل حال ولكن أنا لا أستطيع أن أقول هذا والآن ورغم كل شيء الحمد لله إلا أنه هو الذي وحده يقلل له الحمد لله . قالت له أنت حر بالطبع فيما تقول أو لا تقول .. إلا أنه صلخبها حتى المحطة وبقبها فيما يظن أنه كان الوداع ويعرف في صميمه أنه ليس ثم وداع » .

« من أسنان التنين المخروزة في قلبي تونغ وترق سيقفن البوص الكثة الداكنة الخضرة » . يعني ذلك ، بوضوح : « إن حبي قائم »

العصارات الكثيفة بعدها وجزءها ، خرقة ممسوحة لها
من داخلها تحريك آق بحث اراء بعين خرجية ،
لا يعود هناك توحيد بل الذبينة العذاب المتروك
والتسليم الذي لا امل له في عزاء ، يتحرك ويتنض
يلصرار ، لا اعرفه .

ماذا اريد ان اقول ؟ التّئين — الذى يُقال عنه الشرير
هو الذى يستبقي هذه الاتينية ، هو الذى لا تستطيع —
إن لم تهزمه — أن تفصل فيه هذه الاتينية . وهو معنى
آخر من معانى التّئين .

إن التّئين في نظري ، في الرواية ، له أكثر من معنى .
ويظل باستمرار موجوداً لتحقيق الأمل والحلم الذى
كان تكلم عنه .

إن العنوان « رامة والتّئين » عنوان مُزيك . يدعو ،
حقيقة ، للارتباك . هل المقصود أننى أنا أصطرح — أنا
كميخائيل ، كبطل للعمل — أصطرح مع رامة ومع التّئين في
نفس الوقت ؟ هذا اقرب في نظرى للمعنى الحقيقى .
اقصد العذابين اللذين على أن أواجههما . رامة . والتّئين .
ربما كان هذا هو المعنى الاول الذى قصدت اليه .
من هو ميخائيل ؟ ومن هو ميخائيل الآخر ؟

هذا سؤال بسيط ، وليس صعبا . أننا نتكلمه من
الرواية ، ولا نُجيب عليه من خارجها . الميخائيلان : واحد
منهما تملك حق التحقيق ، والآخر استنكر على نفسه أن
يلك هذا الحق ونفاه عن نفسه . أنت تصرف القصة
الموجودة في كل التجربة الدينية ، قصة الشيطان
بكبريائه . كجبرياء الشيطان هي ميخائيل الآخر . كان
ميخائيل يريد من رامة أن تعبر جسوراً يُعتبر عيوزها إماناً
لها في نظرها ، لها كامرأة ، على الرغم من قدرتها على
الإعطاء . فلم تعبرها . وهو كان يضع ذلك كنوع من

الاختبار : إما .. وإما . إما عبرت هذه الجسور ، وإما
ظلت متشككا . ولذلك فإن هناك جزءاً في علاقته بالتّئين
يربط بين التّئين وبين شخصيتين غريبتين جداً وعظمتين
جداً : بطرس ، ويهوذا — واحد منهما أنكر المسيح قبل أن
يصبح الديك ثلاث مرات والثانى أسلمه . الاثنان مرتبطان
في تجربتهما . وقد جاء ذكرهما بالنس في الرواية .

إننى لا أتصور أن ميخائيل كان له انواع من الطموح
أكثر من أن يعرف وأن يُحب .

طموح فقط لأن يعرف ، ولأن يحب ، انظر إلى كيف
صنّع العمل السياسى في الرواية ، انظر كيف صنّع قضية
الشهداء ، انظر كيف صنّع قضية الصلة التاريخية التى
تربط عصور مصر .. فلنناقش هذه القضايا الثلاثة .

في لحظة من لحظات كثيرة من الرواية ، يكاد أن يُوحّد
بين العمل السياسى والعمل الغرامى ، ويقول إنهما على
نفس المستوى من الأزمة : ليس من القيمة . أى أن
الاثنين ، العمل السياسى والعمل الغرامى . متازمان في
عدم الوصول إلى الهدف ، في عدم الوصول الى التحقيق
المراد .

ويعد ذلك عندما ينظر إلى مجموعة « المظالم » في
العالم ، الناس الذين ضُغط عليهم العالم ، وحاربهم
وعذبهم ، صنع لهم انواعا من التّذيب فطيمة يصورها
كلها . ولها قدر كبير من الصور التى يمكن أن تحل
بتفسيرات فرويدية . يمكن أن تحل على هذا النحو وعلى
أنحاء من التفسير تجرى هذا المجرى ، ماذا يقول عنهم ؟
يقول عن كل هؤلاء الشهداء : هل لهم جدوى ؟ وكان طلبة
أن يكون للشهيد جدوى . ويعتبر نفسه شهيداً .

هناك ايضا ذك الجزء الآخر ، جزء الرُبط بالتاريخ .
عندما يكون لرامة أسماء ولها تشكلات . ما هي تشكلات

رامة ؟ هي عبارة عن وحدة التراث . معنى رامة ليست مجرد سبعة ألقعة .

اسماء رامة الأسطورية ماهي ؟ هي : أنثى مائتالا كيمي مئت مورت مئت ديميتير- مريم . أم الصقر أم الياسمين ..

كلها .. كلها عبارة عن تراث مصر . لأن تراث مصر ليس عربيا فقط ، ليس قبطيا فقط ، ليس فرعونيا فقط ، وإنما فيه يوناني ، وفيه روماني . هذا ملكتنا . هذا ملكتنا . وهذه هي الإسكندرية . وإذلك يقول أنا اسكندراني متعصب . وهي تنهم بهذا .

هناك أيضا في رامة ناحية أساسية ، هي الصلة بين الدفاع عن الحب والدفاع عن الحرية . وهذه قضية قائمة طول الرواية . يكون البحث عن الحب مصاحبا للبحث عن الحرية ، وعلى هذا الأساس يجب أن نلهم كل القضايا السياسية المطروحة في الرواية . لا يجب أن نبألغ في جوانبها التي تتعرض فيها للعمل السياسي أو للعمل الثوري القديم أولعمل المجموعة من الماركسيين الذين فشلوا ، وهكذا . إن كل هذا محكوم عليه — اعنى أنه إذا كان هناك حكم ، فهو محكوم عليه — بمعنى أن هؤلاء لم يستطيعوا أن يدافعوا عن حبهم ، وبالتالي لم يستطيعوا أن يدافعوا عن الحرية . هذا القدر قائم وموجود في الكتاب . وأن أنواع الفشل الذي حققه ، كان نوعا من الدروس التي تقدم لخيائيل . وكان يحاول أن يلقنها لرامة .

وأخيرا ، هناك ناحية أخرى . فعل الرغم من قدرة رامة التي تكاد تكون أسطورية على أن تكتشف الرجال ، بحبها لهم ، إلا أن معظم رجالها ، إن لم يكن كلهم ، فيما عدا صور الأب ، كانوا كلهم غابرين في حياتها ، بل إن الرواية

تقول إنهم عبروا ، ولأنهم عبروا جاء ميخائيل . فلو لم يعبروا لما حدثت هذه القصة كلها . بل على العكس ، من المقرر أنه على الرغم من صعوبات ميخائيل ، وصعوبات علاقتها به ، ظل هو طويل القامة بينهم جميعا . وقالت له هذا . هذه نقطة أساسية . وهي أحد الأشياء التي عذبتة والتي تبيح تقاعسه ، تقاعسه هو . فهاذا تقاوس إذا كانت هي قد قررت أنه أطولهم قامة ؟ أعنى حتى في اللحظة التي أصبح واضحا فيها أنها خائنة في لحظة عارضة — وطبعاً هذه هي النقطة المشككة ، المليئة بالإشكالات : إنها ترى أن من حقها ، ما دامت ليست في حالة حب ، أن تمارس الجنس . ليس في هذا عليها ضيق . ولا يأخذ منها شيئا . لا يأخذ من روحها شيئا . هذه مشكلة لك أن تتأقنشا كما تريد . ولكن المهم أنها تقول فيها إننى لست مجرد جسد ، وحتى لو أعطيت الجسد فأنا لا أعطي نفسى كلها ، وهذا هو الذى يقوله ميخائيل باستمرار .

التجربة ، حقيقة ، من حيث إنسانيتها ، بسيطة بساطة الحياة ، ولكنها معقدة بنفس التعقيد . ما هي قدرتنا على اجتياها ؟ لا نستطيع أن نقول إننا فرغنا من وصف التجربة ، لأننى أحب مثلا أن اتساءل أيضا عن شخصية رامة نفسها . فهي شخصية واقعية جدا وملينة بصفات إنسانية ممتازة .

هناك جانب آخر مع ذلك فهي تقول له ، في بعض كلماتها : « لعله لا شيء يجمع بيننا — بيننا اختلافات كثيرة وجوهرية — إلا الوحشة » (وهذا أيضا بُعد جديد من التجربة) والبحث .. »

ويعد ذلك هناك جزء آخر من طبيعة التجربة .. هو أر ميخائيل يتطلب نوعاً كاملاً من العطاء ، يتطلب نوعاً يكا يكون فريدا . يقول إننى أريد أن يكون الأخذ والعطا

شيئا واحداً ، ليس فيه شيء ملك لأحد .

واعتقد أن هذا مثال إنساني عظيم ، سنتل نبذة عنه باستمراراً خفياً ، وميتافيزيقياً .

إننا نتصور حقيقة أن هذا العمل سيفرض علينا إعادة نظر في كثير من تقييدامتنا للآداب العربي ، لأنني أتصور أنه ليس له « تراث » . الكتاب ليس له « سوابق » . أؤكد أنه سيكون له « لواحق » سواء من الأستاذ إدوار أو من غيره من الكتّاب- إن طريقة التعامل كما اعتقد في مثل هذا النوع من الكتب تفرض فعلاً الالتزام كاملاً بما هو مسجل فيه من وعي نقدي ، لأنه ليس هناك عمل روائي كبير لا يُصاغ فيه ، في داخله ، نقده نفسه . والنقاد مهما بذلوا ، فإن كل ما يفعلون أن يحاولوا أن يكتشفوا ما هو قائم في العمل نفسه ، حتى وإن لم يكن مصنوعاً بوعي . ولكن عندنا هنا صياغة تكاد تكون منهجية .

إن صعوبة التركيب تأتي من النظر في : « كيف كانت هذه الرواية مُرَكَّبَةً ؟ هذه الأربعة عشر فصلاً كيف تتوالى أحدها وراء الآخر ؟ »

وهل كان ممكناً أن نضع فصلاً قبل فصل أو فصلاً بعد فصل ؟

هل كان ممكناً ؟

غير ممكن ، غير ممكن على الإطلاق .

بالعكس كل فصل يُعدّ للفصل التالي إعداداً يكاد يكون مطلقاً ، وضرورياً تحمياً ، أي أنه كان من الممكن أن يتوقف عند الفصل الأول ، لكنه منذ بداية الفصل الثاني ، لم يعد هذا ممكناً ، على الإطلاق !

من أين أتت الصعوبة ؟

من أن الأسلوب فيه بحث حقيقي عن « الموضوعية » . أريد أن أتحدث قليلاً عن هذه « الموضوعية » . إنه عندما يتحدث عن « موضوعيته » يقول إن أية لحظة من لحظات الحياة التي يقصها « لا تشارك فيها بين الأوهام .. والذكريات . والوقائع » .. الثلاثة . هذه لفته : « الأوهام والذكريات ، والوقائع » . الثلاثة مجتمعة ، لا تتفصل فيها الأوهام عن الذكريات عن الوقائع .

إن من أين الصعوبة ؟

إن الصعوبة في أن تُصوّر هذا في الفن . الصعوبة في أن تكتشف الأسلوب الذي ينتج في أن يقدم ما هو ، حقيقة ، حياة . ما هو ، حقيقة لا يمكن أن يكون إلا حياة . وإذ لك أقول إن هذا « موضوعية » .

صعوبة التركيب أيضاً ليست في العمل الفني ككل ، وإنما في الجملة أيضاً ، مجرد الجملة .

ماذا يسمى الجملة ، هو ؟ : تركيب وتصميم وبناء معماري .. هذا ليس كلامي ، هذا كلامه : تركيب وتصميم وبناء معماري . كل جملة ، حقيقة ، أيضاً موضوعية في سياق ، وسياقها غريب جداً ، لأن لها بُعدين ، كل جملة بالإنطلاق ، لها بعدان : بُعد ضوئي ، وبُعد موسيقي . وهو يقول هذا ، وبالنص : في نسق ضوئي موسيقي .

إنما أريد أن أوضح درجة الموضوعية في أن يكون النسق « ضوئياً موسيقياً » .

الضوء والموسيقى هما الشبيلتان الوحيدتان اللذان يمكن أن تجردهما من ذاتك . بمعنى أن كل صوت — غير الموسيقي — يمكن أن نفسره ، إما الموسيقي فانت نسمعها ، تخضع لها ، نقف أمامها موافقاً « موضوعياً ، الضوء أيضاً على هذا النحو . ولست

تأتى قبلها .. ولتقل ، كجملة ، وكقيمة ، كانتتظار لها .
ويعد ذلك ، فإن كل جزء من الأجزاء يُفتح ويُختم بنفس
القيمة الموسيقية ، بنفس الموضوع — الموقف —
الموسيقى . وهذه تركيبات موسيقية صرف .

اتصور أنه ينبغيها فعلا على فكرة أن كل جملة
« تركيب وتصميم وبناء معماري » ، وأن فيها نسفا
ضوئيا ونسقا موسيقيا . موسيقيا ، وليس سمعيا .
ما الفرق الذى أريد أن أوضحه بين « موسيقى » و
« سمعى » ؟ أنه ليس مجرد صوت ، إنما التوافق النفسى
قائم : الهارمونى ، التماسق أو الانسجام النفسى ،
أو الكاونترپوينت ، تقابل النغمة مع نغمة أخرى ،
أو تصارح مجموعة من الموثيفات وعودتها مع بعضها
البعض . هذا باستمرار قائم . ويعد ذلك فإن كلامه عن
الموسيقى دائم . فى كل الرواية .

أولا من حيث المماناة : « قال لنفسه : تعذبني
الموسيقى هذه الأيام . تغزوني من غير مقاومة ، غزوا
حسنى ، على مستوى الحشا والدماغ ، وتعلمكنى على
الغور، تفتح كل الإقلال ، وتغيبني ، شرايين ثقيلة ،
كانها سم ، من نوع مستحوذ تفسريه كل خلية في
كبدى ، مرجبة مطلبة ، لغتها غير المحددة هي صرخة
متجاوبة . أين موسيقى العال ؟ وسحر هندستها
الصامتة وخملوطها ؟ » .

وثانيا ، فإن حديثه ، مباشرة ، عن الموسيقى كثير جدا .
عندما بدأت التحدث عن التركيب حاولت أن أركز على
فكرة « الموضوعية » إن فكرة الموضوعية من الأشياء
الاساسية التى يبحث عليها أن نجعلها على قدر
ما نستطيع . إننى أتصور أن الموضوعية هي الخاصية
الاساسية للفن . اعنى أن الفن إذا لم يستطع أن يضفي

التكلم عن المشهد ، وإنما انكلم عن الضوء .. أى درجة
الضوء الموجود في الجملة . هل هو رمادى ؟ حالك جدا ؟
مظلم قليلا ؟ يضىء وينير ؟ هناك جمل توضح هذا بشكل
قاطع .

ثم إنك تلاحظ أن الأسلوب أن هناك ما يمكن أن نسميه
مشاركة أو مشاركة أو مشابهة — وهذه كلها الفاظه — في
معالجة كل عناصر الواقع . إن الواقع النفسى والواقع
الخارجي لا يُفرق بينهما في المعالجة . ولذلك أنت تتسائل
أحيانا عن بعض الوقائع الخارجية التى تريد ما ، والتى لم
تثبت ، لأنها حقيقة ليست لها قيمة إلا من حيث علاقتها
بالتشابه الموجود بينها وبين النفس . لا فارق إذن بين
النظر إلى النفس ، بين النظر إلى المرأة ، بين النظر إلى
ملابسها ، بين النظر إلى الضحكة ، الطعام ، المرور ،
التاريخ .. كلها تُعالج على مستوى واحد . في جملة
واحدة .

في هذا فخرج صورة ، أى يضع الكاتب صورة ، موحدة
للطبيعة .

قال ل الأستاذ إدوار في مرة ، إن الموسيقى من الفنون
التي لم يدرسها ، مع أنه درس أنواعا أخرى من الفنون
وتتبع أساليبها التكنيكية .

الغريب أن « رامة والتنين » مرتبطلة جدا بالتكنيك
الموسيقى . بل أريد أن أقول أن فيها ما يسمى بالشكل
الدائري أو الصورة الدائرية ، وهي موجودة في كل وجه
من أوجه الاسطوانات . إن اللحن الذى يكون الاسطوانة
الآتية يكون موجودا ، عادة في آخر الاسطوانة التى تأتى
قبلها ، في الوجه السابق من الاسطوانة ، لفظا ، وقيمة .
أعنى « السلام الضيقة والتنين » ، موجودة في القطعة
التي تأتى قبلها ، « رامة نائمة » موجودة في القطعة التى

إليه معرفة ، فلن يكون فناً . ولا يمكن أن تضيف معرفة إلا إذا كنت موضوعياً ، بصرف النظر عن وجهة النظر التي تأخذها . وجهة النظر المأخوذة هنا هي المساواة في عناصر الأوامر ، والدكرات ، والوقائع ، بحيث أنه ليس هناك فارق ، فضلاً ، في المعالجة وفي تناول ، بين أى موضوع على هذه المستويات . ويجب أن توصف كلها بنفس القدر من الموضوعية .

هذا القدر من الموضوعية يأتي عند إدوار ، في جملته ، عن طريق أنه لا يُعبرُ ، إنما يُوجد . أعني لا يقول ماذا كان المنظر ، أو كيف كان . إنما يمه أن يضعه أمامك . وهو يعبر عن هذا المعنى . باستمرار باهتمام العين . انظر ماذا يقول ، عندما يصف رامة : « يقول لها : « أنت هي .. كأنك قد شغلت سباقاً زمنياً جديداً وأبدتاً ضربت حولك هالة غير مرئية » (انظر : « هالة غير مرئية ») من شمس خفية تقطعك عن العالم ، وتجعلك بؤرة العالم . لأنك هناك تقصص عائد إلى للبي ، ومبتنيق منه . متجسد وحده من غير وهم ، فلا يمكن أن يُقال ، بل لا يمكن الوصول إليه . كم يمكن أن يكون الحب موجهاً .. »

أقول الآن انه يمكن أن نغير هذه الكلمة « أنت » مع أى موضوع آخر . كل موضوع عند إدوار في الرواية هو « منقطع عن العالم جعل بؤرة العالم » . كل موضوع عنده هو .. هناك ... تقصص عائد إلى للبي مبتنيق منه .

كل موضوع « لا يمكن أن يُقال بل لا يمكن للوصول إليه » .. وإنما يمكن رؤيته . وبالتالي كم يمكن أن يكون الفن — وليس الحب — موجهاً .

بمعنى آخر ماذا يقول ؟ : « أَظُنُّ بَعِيْنَيْنِ صَاحِبَيْنِ . العين ليست سلاحاً للبتر . »

اليد هي التي سلاح للبتر . العطل سلاح للبتر ، لأنه ينتزع الشيء من واقع ، ويقدمه في سياق آخر . العين لا تصنع ذلك . العين ليست سلاحاً للبتر .

« لعل النور يزيد الحرق إشغاعاً ، وهذا هو الذي يصنعه في جملته نتيجة لهذا الحس الموضوعي ، أو لحالة موضوعة الأشياء ، موضوعة المشاعر ، موضوعة القيم ، موضوعة المعنى للتاريخي ، تصبح الجملة عنده لها نبض ، صلبية . كأنها نبض قلب . وليست كأنها تعبير . إن التعبير تتلاحق فيه الأشياء . أما عند إدوار ، في جملته ، فلا تتلاحق الأشياء ، إنما تتواجد في معية . وهذا فارق جوهري .

عندما يعن تتألق صورته ، فإن الصورة ، عندما يكونها هو ، تراها أنت تتصاعد . قطعة وراء قطعة وراء قطعة ، وتنتقل كأنك تراقب نحاتاً يصنع شيئاً . لا يقدم أجزاء من شيء ، فمزال الشيء لم يُصنع ، كأنك ترى الإزميل وهو يذيق قطعة ، وتطلع قطعة ، وتطلع قطعة . وتطلع قطعة .. ولا يسكت الإزميل حتى يُخرج التمثال . وعندما تنتظر تجد في الآخر ، أن التمثال يتكون في آخر القطعة . فيكون المشهد . أن المشهد لا يتكون من الأول ، إنما أنت تراه وهو يُصنع ، قطعة قطعة قطعة ، حتى يتكون في الآخر .

أرجو أن نقرأ معاً الكتاب بشأن لنرى ، كيف ظلت الصورة تتكون حتى أصبح البطل قبرا متحركاً يعمل شيئاً .. يعمل التجرية في نفسه . كل العناصر الطبيعية الموجودة حواله تُجرّد في قيمتها المألوفة ، أعني أن الشيء الحار لا يبقى حاراً ، الشيء البارد لا يبقى بارداً ، قيمته المأخوذة الناتجة عن التجرية تُجرّد منه هذه العناصر تُجرّد

تفكر فيه كثيرا ، وهو الذى يغير تفكيرنا في كل القضايا المرتبطة بالسياسة في الرواية :

« قال : عندك حق . الغالب أن النفس تأخذ قوالب جاهزة لها دور الأفعال . مساحت أو قتل سليله التصنيع ، إذا أمكن القول ، من المشاعر والإحساس المعدة لهم سلفا . قالت : لا أنكر أن القليلين ، ربما ، لديهم حساسية أصيلة بكر وخاصة بهم أمام الطبيعة ، إنفك منهم » .

(كان هذا الحديث عن الطبيعة ، والطبيعة مشكلة ذلك لأنها قائمة أساسا على النظريان وحدة الطبيعة يجب أن توجد ، وأن يلتزم الأسلوب بالوجود . فالطبيعة ليست أبدا خلفية ، وإنما هذه هي طبيعة الفن . إن الفن الذى لا يصنع التزاما بالوجود ، والفن الذى لا يُوجد ، ليس فناً . »

« قال : (وهذا هو النص الذى أريد أن نقرأه :) « قال : هل هناك حقا هذه الطبيعة ؟ النفس وما يصنعون جزء متكون ، وعامل من عوامل صنع الطبيعة فيما أفن . لا أفن أن هناك طبيعة أخرى مفارقة ، يمكن أن تُصوّرون تدخل الإنسان أو حتى وجوده .. وخاصة عندما في مصر .. هل يعرف الطبيعة من يتكلمون عنها ؟ الصور الفاحية التى اعتنقوها من ترجمت الشعراء وقوالب الأبياء المجدين .. أما عندى فالطبيعة في مصر مصنوعة كلها بأيدي النفس .. فيما عدا الصحراء ، فيما عدا الصحراء ، فيما عدا الصحراء طبعاً ، بعد أن تتجاوزى خطوط التليفون والتلغراف ، وأبراج الكهرباء الجديدة . بعد هذا الخط ، ربما ، تجدين رعب الصحراء ، وسحرها ، وغربتها الكاملة عن كل اقتحام إنسانى ... »

وترد إلى وجود موضوعي ، أى إلى وجودها من حيث أنها ضوء ، أو ضوء أمام العين ، ليس له « قيمة » مستقلاً تماماً عن الاستعمال . وبالتالي فتبقى عنده حرية مخيلة ، تصبح السيارة مثلاً قطعة معالينة سعيدة مرحلة لها مخالب ، عم يعبر هذا ؟ هذا عبارة عن أن العنصر الطبيعي جريته من قيمته الاستعمالية : روايته خالصاً فقط ، كموضوع ، وبعد ذلك وصفت .

أريد أن أقرأ معك هذه الجملة التى أحس فيها هذا النبض ، أعنى أن كل كلمة هنا كانت نبض قلب :

« كل هذا النفس .. الإنثوى .

نفخ ينبوع .. خفى .

من ماء .. حسم .

يجرى .. عن بررة غنية .

في داخلها .

لو توقفت عند كل « في » أو « من » أو « عن » عند كل نبضة صوتية .. لاحسنت أنها تصنع شيئاً كهذا النبض .. تحس أنها تصنع عملية نبضة الجملة . وهذا موجود حتى في الحروف . إن عنده شغلا كبيرا بضمة الحرف وإبرازه من حيث دلالة الموسيقى .

أريد الآن أن أنقل هذا التساؤل الى قضية غريبة قليلاً ، هي قضية « مصر » في « رامة » .

الكتاب كله ، في نظري « غزوة مصر » حتى بالمعنى البسيط الساذج . المعنى الذى نريده عندما نقول إن هذا مصرى متعصب .

أريد هنا أن أقرأ له جزءاً صغيراً وفيه « مصر » بمعنى يجوز ألا نقبله كلنا ، أو نعتز به عليه . ولكن من حقنا أن

ماذا أريد أن أقول ؟ أريد أن أقول إن فكرة نقي الطبيعة عن مصر ، هنا ، هي تقدّيس حقيقى للإنسان المصرى .

وهو معنى كبير للإنسان الذى جعل كل شيء فى البلاد .. بالضببط بيد مصرية . نحن كمصريين ، أنا كمصري ، احسست بهذا الجزء جداً . وأحسست بفرحتى ، جداً ، اننى صانع الطبيعة ، اعنى صنعتها ، بكل ما فيها من قسوة أو تعقيد أو صعوبات .

هناك مكان آخر يتكلم فيه أيضاً عن مصر ومسا يصنعه الإنسان المصرى : القطعة التى يتكلم فيها عن اللغة التى تصنع منها تيراً معينا ، الفقرة التالية :

« نعم للأسف ، ومسا اختلطت هذه بدماسنا .. لا أعرف .. أنا لا أعرف غير لغتهم اما حضارتهم فهذه حكاية اخرى . »

وهذه مشكلة .

هل يمكن أن نقصّل اللغة عن الحضارة ؟

بمعنى ما .. ممكن .. إذا كنت مصرياً .. ممكن .. إلا أنك أنت فى مصر تصنع « حضارة » .. لا تصنع لغة . أنا لا افصلهما . إنما أنا أقول اننى صنعت بها حضارة . هو يقول : « نسيت لغتى أو أسقطتها ، عشقى للغتهم أيضاً هو عشق الخونة ، مضطرباً ، كمن يعشق خاتلته ، ولكنها تصبح لغتى ، وأنا وانت ، لغتنا نحن وانت وأنا ، نطقنا بلغة اجداننا اول ما نطقنا ، هذا تعريبه ، اليس كذلك ؟ وما زلنا حتى الآن نتكلم الهيروغليفيه المقدسة ، نعم فى لوب آخر ، ومسا ، ونحت قناع جديد . »

أما لغتى أنا ، لغتنا ، فهى تركيب وتصميم وبناء معمّارى .. هذا هو سحر المصريين . يحولون كل شيء

كل شيء إلى تبرهم الخاص .. طينهم هم الخاص .. بتكلمهم هم الخاص . يبدو هذا بدائياً وسليماً .. لكنه عندى يقين .. إيمان ليس بحاجة إلى أدلة وبرهان .. شيء « كأنه صوّى » .

أعتقد أنه لاشك أن هناك مسحراً للمصريين ، سواء قبله العرب أو رفضوه ، سواء قبله الغرب أو رفضه ، وإن هذا السحر هو قدرة على تحويل كل شيء ، كل شيء بما فيه اللغة ، إلى تبرهم الخاص .

مikhail واللغة العربية ، قضية قد تتغير جداً وسوء فهم فى نظرى ، وهى قضية سطحية إذا فهمت بمظاهرها ، وصيغة الدلالة إذا تم التوفيق عندها . فإذا كان « ميخائيل » يعين بوضوح — وإن كان فى جملة عارضة لا تتكرر كثيراً — غريبته عن العرب وإحساسه بأنهم غزاة — قد يكون هذا طبيعياً عند نمو الإحساس بالتراث الفردى المصرى — فإنه أولاً شعور لا يتكرر من ناحية ولا يُعزّز ولا يناقش بالتفصيل . ليس فى ذلك تقاعص عن مناقشته أو تخوف ولكن فى الحقيقة تكرير لدرجة أهميته . فىلج جانب هذا التعبير المضحك الذى لا معنى له فى الحقيقة : « الظلم المؤكد الوحيد أنه ليس فى عروقتنا دماء العرب » ، هو فى الوقت نفسه يعتبر مصر بوقته ، فمن الواضح إذن أنه غير مؤكّد على الإطلاق وأنه مجرد اندفاع تعبيرى فى جانب هذا التعبير يتحدث ميخائيل فى رواية « رامة والتين » عن عشقه للعربية ، والعشق هنا هو الذى يُظهر سطحية الغضب والتهور فى الحكم إذ يقول : « عشقى لغتهم أيضاً هو عشق الخونة . مضطرباً ، كمن يعشق خاتلته . ولكنها تصبح لغتى أنا ، وانت ، لغتنا نحن » .. هنا نحس أن العشق للغة هو الأصعب وأن هذه الصلة مع العرب وحضارتهم هو الأمر الوجودى القائم فى

التراث القائم الفردي فعلاً . فمشق المخبوق والخائق هو غايةً المشق ، لأنه استسلامٌ من نلحية يبلغ الكمال ، وتعلقٌ يبلغ الكمال أيضاً في لحظة الخفق والموت يولد نوع من المشق يكاد أن يكون كاملاً . وهذا في الحقيقة هو مشق ميخائيل للصربية . قبح الانتفاخ الساذج للإنكار ، والمشق حتى مشارف الموت ، يسهل تبين أيهما أصدق وأيهما أعمق في الوجدان .

وقد يزداد الأمر وضوحاً عندما تقارن هذا التعبير ، وهو في الأساس تعبير يحاول أن يمسك بأعماق اللاوعي ، على عكس التعبير المبدوء بكلمة « أما الشيء المؤكد » .. عندما تقارنه بالتعبير عن الموسيقى وعن المشق لها .. « تعذبني الموسيقى هذه الأيام . تغزوني من غير مقاومة ، غزواً حسياً على مستوى الحشا والدم .. كأنها سم من نوع مستحود تتشربه كل خلية في كبدى ، مُرحية ، متطلبة ، لغتها غير المحدودة هي صرخة متجوبة هذا الوصف لسطوة الموسيقى ينطبق تماماً على سطوة اللغة ، ووصف الموسيقى بانها « سم » كوصف للغة بانها « خلتقه » كلاهما تعبير عن التصاقٍ حميمٍ ، يكاد أن يكون توجداً مع السم الذي يشمل خلايا الكبد واللغة التي يصل عشقتها إلى حد الاختناق . وقد يجب أن نؤكد هذا المعنى بكل الإشارات والتجارب التي تحدث للاختناقات التي يمر بها ميخائيل من المشق والتي تصل إلى حدود « الشهقة

المفتوحة الجادة » والتي ظلت طول « رامة والتنين » و « الزمن الآخر » ، والفرد لها كتاباً مستقلاً هو « اختناقت العشق والصباح » ، « أما عشق الخونة » فهي كلمة قاسية حادة ، إلا أنها لا تُفهم على حقيقتها بدون احترام عنصرها أي العشق والخيلة : إن الخلأ الذي يعشق هو أشد عشقاً من الأمين المصنوع المستسلم .

وهو العشق الذي يحقق الأسطورة ويبني الكنيسة ويفجر جواهر التراث ويجعلها ثغرى وتحيا كما يحيا تراث اللغة العربية في كتابات الخراط ، أما عشق الأمين المصنوع المستسلم فهو العشق الذي يُلغد اللغة عرامتها ويُحيلها أداة مبتذلة ممجوجة .

تلك حقاً قضية بسيطة ولكنها معقدة ، والتسرع في الاختيل خسارة على الروح وعلى التراث معا . وقد تكون معيشة الاختيل أهم وأغنى من الوصول إلى قرار .

ود عشق الخيلة . بعد هذا الاستخدام الرابع للعربية والمعيشة فيها على النحو الذي يتبدى في كُتب الخراط هو أشبه بإنكار بطرس للمسيح الذي بنى كنيسه ، فبطرس ويهوذا يجتمعان في « عشق الخونة » . ولكن شيئاً ما بين العشقين . إننا يجب أن نذكر أن كل حب هو أيضاً « خيلة معنومة » .

مفهوم النص (٢)

التأويل : مفهوم الثقافة للنصوص

في مقالنا اليوم ننتقل خطوة أخرى في سبيل البحث عن مفهوم النص في الثقافة العربية . وإذا كنا في مقالنا السابق قد وقفنا عند حدود الدلالة اللغوية ، وكيف تطورت من الحس إلى المعنوي ، ثم إلى الاصطلاحي ، فإن تحليل الدال اللغوي ليس كافيا وحده للكشف عن المفهوم . إن المفهوم قد يتجلى بشكل أفضل من خلال تحليل دوال أخرى غير الدال اللغوي الذي يستخدم اليوم للإشارة إليه . والدال الذي يمكن أن يحيل إلى مفهوم النص في الثقافة العربية بشكل عام هو دال « التأويل » . لذلك ننتقل قراءتنا من تحليل الدال « نص » إلى تحليل الدال « تأويل » ، كما ورد في القرآن الكريم بفرض الكشف عما يحيل إليه من مفهوم للنص يللمعنى الذي نفهمه منه الآن .

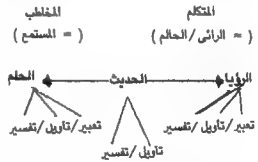
وإذا كنا في دارسنا عن مفهوم النص في علوم القرآن تولفتنا طويلا عند مفهوم « الوحي » بوصفه الاسم الدال على النصوص الدينية ، فإن تحليلنا اليوم للدال « تأويل » ، ولما يرتبط به من دوال أخرى ، يسعى للكشف عن مفهوم النص بشكل علم ، الديني وغير الديني على السواء .

يوسف التي تعتمد في بنائها القصص على الأحلام -
 ما تذهب إليه من فروق بينها . يقول يوسف لابه :
 « يا أبت إنني رأيت أحد عشر كركبا والشمس والقمر ،

ورأيتهم لي ساجدين » . فيرد الأب : « يا بني لا تقصص
 رؤياك على إخوتك ، فيكيدها لك كيدا » ، إن الشيطان

للإنسان عدو مبيت . ومن المهم أن نلاحظ أن استخدام
 الدال « رؤياك » من جانب المخاطب / المستمع ، بدلا من
 الدال « حلمك » يرتبط في سياق القصة بطبيعة
 المتكلم / الرائي ، أي بكونه طفلا فلا يدرك الفارق بين
 الرؤية « و » الرؤيا « إدراكا واضحا (الآيات : ٤ -
 ٥) . لكن الملك حين يقص رؤياه على الملك من قومه
 مستفتيا إياهم ، يكون ردهم : « أضفنا أحلام » ،
 وما نحن بتأويل الأحلام بمالين » (الآية : ٤٤) ،
 مستبدلين الدال « أحلام » بالدال « رؤيا » في الخطاب .
 أما استخدام الدال « حديث » فيشير في الخطاب
 القرآني - في سياق الحديث عن الرؤى والأحلام فقط - إلى
 مدلول محايد لا يتعلق بالمتكلم ولا بالمخاطب . يقول يعقوب
 ليرويس : « وكذلك يجتنبك ربك ويعلمك من تأويل
 الأحاديث » (الآية : ٥) . ويتردد التعبير مرة أخرى في
 السورة بضمير المتكلم - الله - : « وكذلك مكنا ليوسف في
 الأرض ولنطمحه من تأويل الأحاديث » (الآية : ٢١) .

الحلم غالبا . وفي مقابل ذلك يدل الدال « حلم » على
 الرؤيا ، ولكن من منظور المراقب المحايد ، أو الآخر ، سواء
 قام بدور المؤول والمفسر لم يبق . ويتوسط بينهما الدال
 « حديث » ، من حيث يشير إلى المشترك بين صاحب
 « الرؤيا » وبين الآخر . ذلك أن الحديث بمثابة تحويل
 للرؤيا من مجال العلامات المرئية إلى مجال العلامات
 المسموعة ، أي إلى مجال اللغة الطبيعية . يؤكد هذا الذي
 نذهب إليه أن محمدا بن جرير الطبري (ت : ٣١٠ هـ)
 يفسر « تأويل الأحاديث » في سورة « يوسف » بأنها :
 « ما يؤول إليهم أحاديث الناس عسا يرويه في
 أحلامهم » (١٦) . ويمكن تمثيل العلاقة بين الدوال الثلاث
 على النحو التالي :



إن الاستخدام القرآني لمفردات « الرؤيا » و
 « الأحلام » و « الأحاديث » يؤكد - خاصة في سورة

(١٦) جامع البيان عن تأويل آي القرآن ، تحقيق : مصدق محمد
 شكري ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٦٠ م . للجزء
 الخامس عشر ، ص : ٥٦٠ .

فحينئذ يسمى عبارة ، وإن لم يطابقه كان لفظا لا عبارة
لأنه ما عبر به عن محله إلى محل السامع^(١٩) .
وإذا كان ابن عربي يدور غالبا في دائرة الطبيعة
« الاحتمالية » للغة ، فإن موقف الثقافة من نصوص
الرؤى والأحلام وعلاقتها بتعبيرها اللغوي - في اللغة
الطبيعية - يدور في دائرة إعطاء مركز الثقل والأهمية
للتعبير اللغوي ، الذي هو موضوع التأويل بشكل مباشر
وقصصة حلم « ربيعة بن مضر » ، التي تسرد في كتب
السيرة خضع شاهد على أهمية « التعبير » ، إذ يرى أنه
رأى رؤيا :

« هالته وقلع بها ، فلم يدع كاهنا ولا سائرا ولا عاتقا
ولا منجما من أهل مملكته إلا جمعه إليه ، فقال لهم : إني
قد رأيت رؤيا هالتي وفظمت بها ، فأخبروني بها
ويتأويلها ، قالوا : انصصها علينا نخبرك بتأويلها ، قال :
إن أخيركم بها لم أعلمن إلى خبركم عن تأويلها ، فإنه
لا يعرف تأويلها إلا من عرفها قبل أن أخبرها بها ، فقال له
رجل منهم : فإن كان الملك يريد هذا فليبعث إل سطح
وشق ، فإنه ليس أحد أعلم منهما ، فهم يضربونه^(٢٠) » .

واللافت في هذه القصة أن صاحب الحلم / الرائي
لا يطعن لتأويل رؤياه إذا كان عليه أن يحولها بنفسه إلى
« حديث » ، بل يريد من المؤول أن يصرف الحلم ويقوم

للعلاقة بين « المعاني النفسية » - التي اعتبرها أكثرهم
خاصة الاشارة كلاما وبين الكلام الذي هو بمثابة دليل
يشير مجرد إشارة - إلى ما في النفس . والفارق بين
المتكلمين ومفسري الأحلام يكمن في أن الأخيرين أعطوا
للكلام - الحديث - فعالية خاصة تساهم في إنتاج الدلالة ،

ولم ينظروا إليه بوصفه وسيطا محايدا . ولعل ما في هذا
التصور من ديناميكية هو الذي مهد المجال أمام
المتصوفة - خاصة ابن عربي - للربط بين النص القرآني ،
وبنية العالم والوجود ، من خلال تصور للعالم يربط بينه
وبين الحلم ، ويحوّله إلى نص يجد « تعبيره » في القرآن .
ولأننا سنفرد فقرة مستقلة للمفهوم النص عند ابن عربي
نكتفي هنا بما يقوله عن المسألة بين « تعبير الحلم »
والتعبير عن النفس من جهة ، وما يقوله عن مطابقة
التعبير - أو عدم مطابقتها - للحلم أو عما في النفس من جهة
أخرى ، وما سُمى الإخبار عن الأمور عبارة ، ولا التعبير
عن الرؤيا تعبيرا ، إلا لكون المخبر (بالكسر) يعبر بما
يتكلم به ، أي يجوز بما يتكلم به ، من حضرة نفسه إلى

نفس السامع ، فهو ينقله من خيال إلى خيال ، لأن السامع
يتخيله على قدر فهمه . فقد يطابق الخيال والخيال ، خيال
السامع مع خيال المتكلم ، وقد لا يطابق ، فإذا طابقه
سمى فهما ، وإن لم يطابق فليس ذلك بفهم ، ثم للمحدث
عنه قد يحدث عنه بلفظ يطابقه كما هو عليه في نفسه ،

(١٩) الفتوحات المكية ، الجزء الثالث ، ص : ٤٥٣ - ٤٥٤ .

(٢٠) ابن هشام : السيرة النبوية ، تحقيق : طه عبد الرؤوف سعد ،
دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٠ م ، الجزء الأول ، ص : ١٢ .

بتأويله في نفس الوقت . ومعنى ذلك أن تعبير الرؤيا التعبير الصحيح هو التكيف بالوصول إلى تأويلها الصائب ، لذلك لم يحقق مراد الرائي إلا سطوح الكاهن الذي كان جسده - من شدة لين عظامه - « يدرج كما يدرج الشوب » ، فيما يقول ابن خلدون . ولا يكفي صاحب الحلم بحكاية سطوح للرؤيا وتأويل لها ، بل يلجأ إلى شق بن أنصار - كاهن آخر في كاهنة سطوح - ليطمئن قلبه للتأويل الذي طرحه سطوح .

وإذا كانت قصة حلم « ربيبة بن مضر » تبرز أهمية التعبير ، لتأويل الحلم ، فإن قصة حلم السجينين في سورة يوسف - كما يروى تفاسيلها الطبرى نقلا عن بعض الرواة - تستبدل بالحلم التعبير ذاته . فطبقا لهذه المرويات أن يوسف لما دخل السجن :

« قال : أنا عبر الأحلام . فقال أحد الفتيين لصاحبه : حلم نجرب هذا العبد العبراني . فقرأنا له فسأله من غير أن يكونا رأيا شيئا . فقال الخَيَّاز : إني أرائي أحمل فوق رأسي خبزا تأكل الطير منه . وقال الآخر : إني أرائي أعصر خمرا^(٢١) . »

وحين كشف الفتيان ليوسف عن حقيقة أنهما لم يريا شيئا ، وأنهما كانا في الحقيقة يختبرانه ، يكون رد يوسف : « قضي الأمر الذي فيه تستخيان » (الآية : ٤٦)

« قد وقعت الرؤيا على ما أُلْتُ ووجب حكم الله عليكم بالذي أخبرتكم به^(٢٢) » . وليس المهم في هذه المرويات مدى مطابقتها للحقيقة ، بقدر ما يهتما منها ما تعكس من قدرة التعبير . وقوتها ، وقابليته - وحده - للتحقق العيني في الواقع . وعند هذه النقطة يصح أن نفترض أن الثقافة العربية ثقافة تحمل مفهوما للنص أوسع من مفهوم النصوص اللغوية ، مفهوما سمبوليقيا - إذا صححت العبارة - لكنه مفهوم يجعل السيادة للنصوص اللغوية ، فيحتل « التعبير » من ثم مكانة عالية في هذه الثقافة .

٢ - لعل الافتراض السابق يتأكد حين نطلل مفهوم « التأويل » ، من خلال حصر المجالات التي يمارس فعاليتها فيها ، وذلك بالإضافة إلى مجال الرؤى والأحلام التي انصب عليها تحليلنا في الفقرة السابقة . فهناك في الاستخدام القرآني لـ « التأويل » : تأويل الطعام (سورة يوسف ، الآية : ٢٧) ، وهناك : تأويل الأفعال (الكهف ، الآية : ٧٨) ، وتأويل الكتاب ، أو ما ورد فيه من إنذار وتحذير (يوسف ، الآية : ٢٩) ، وتأويل الآيات المتشابهات (آل عمران ، الآية : ٧) . هذا بالإضافة إلى ورود الدال منقطعا عن الإضافة تمييزا منصوبا (النساء ، الآية : ٥٩ ، والإسراء ، الآية : ٢٥) ، والتأويل - فيما يقرر الطبرى هو : « التفسير والمخرج والمصير وأصله من آل الشيء كذا ، إذا

(٢١) جامع البيان عن تأويل آي القرآن . الجزء السادس عشر ، ص : ٩٥ - ٩٦ .

(٢٢) السابق ثلثه ، ص : ١٠٧ - ١٠٩ .

الكون آية لأنه علامة على قدرة الله . وسميت معجزات الأنبياء آية لأنها علامة على صدقهم ، وعلى قدرة الله

وسميت العبرة آية لأنها علامة على معاني العتاة والاعتبار .

وقيل لكل جملة في القرآن بين فاصلتين آية ، علامة على ما تضمنته من أحكام وآداب ، ونحوهما .

وسمى البناء العالي آية لأنه علامة على قدرة بانيه^(٢٧) .
وأي كثير من آيات القرآن - التي يطول بنا المقام إذا استشهدنا بها - توجيه للإنسان لكي يقرأ آيات الله في الكون وفي الناس وفي نفسه ، وفي هذا التوجيه ما يدل على

وجود تصور يساند النصوص - لغوية وكونية وإنسانية - في إنتاج الدلالة المنتجة للرسالة . إن النظر في المكوّنات وفي الخلق هو بمثابة قراءة لتأويل الآيات/العلامات - وصولاً إلى دلالتها ، وبالمثل يعد تأويل القرآن - النص اللغوي -

موصلاً للرسالة الموجودة - سلفاً - في الكون . ولا غرابة بعد ذلك أنه يُقرأ ابن عربي القرآن في الكون ، كما يقرأ الكون في القرآن ، ولا غرابة أيضاً أن يوازي - كما سنفرح من بعد - بين نص الكون وبين « الطم » ، وأن يوازي كذلك بين « القرآن » و « التعبير » بالمعنى الذي نعرضنا له في الفقرة السابقة . وإذا كان المتكلمون في تقسيمهم لأنواع الأدلة ، جعلوا الدلالة اللغوية فرعاً

للدلالة العقلية ، وجعلوا المعرفة العقلية مرتتبة على الإدراكات الحسية ، فقد كانوا في الواقع يخوضون في إدراك « العالم » المكوّن من علامات/آيات/أدلة ، يؤدي « تأويلها » إلى « العلم » . وبما أن دلالة القرآن دلالة لغوية ، فإن اكتشاف هذه الدلالة - بتأويل الصلوات/الآيات - لا يمكن أن يتم بمعزل عن إدراك العالم بالمعنى السالف . لكن هذه التطورات التالية في صياغة مفهوم للنص من خلال آليات القراءة ظلت مشدودة بخيط خفي لذلك المفهوم الضمعي - الذي نأمل أن نكون قد استطلعنا كشفه وتتبعه - في ثقافة ما قبل الإسلام وبداية التطور الإسلامي . وقد يقول قائل : إن الخيط الذي حاولت اكتشافه خيط امسكت به من آخره وتتبعته من المصعب إلى المنيع ، وكان الأولى أن تتبسه من المنيع/الأصل إلى المصعب في اتجاه تطوره الطبيعي . والحقيقة أنني حاولت تتبع الخيط في مساره الطبيعي ، لكنني اعترف في نفس الوقت أن قراءة السابق في ضوء اللاحق قراءة مشروعة ، مسامح الإنسان لا يستطيع - مهما حاول - أن يتجاوز تراكم الخبرة في تاريخ ثقافته ، ليقرأ بداياتها قراءة بريئة تماماً من آثار تلك التراكمات . ولعل فيما نتناوله من بعد عن تطور هذا الخيط في العلوم الدينية المختلفة - من أصول فقه وكلام وتصوف - ما يكشف عن مدى مشروعية القراءة التي قدمناها حتى الآن .

(٢٧) صادر عن مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ط ٢ ، ١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠ م ، المجلد الأول ، مادة أي ، ص ٧٢٠ - ٧٤ . وانتشر تنصيص الطبري للآيات الواردة في سورة البقرة المتضمنة للكلمة « جامع البيان » الجزء الثاني ، ص ٣٩٧ - ٥٥٣ ، ٥٥٤ ، والجزء الثالث ، ص ١٨٤ ، ٣٧٦ ، الجزء الرابع ، ص ٢٧٠ - ٢٧١ ، ٢٤٧ ، ٤٧١ ، الجزء الخامس ، ص ٣١٧ ، ٣٢٧ ، ٣٧٧ .

(أنا الجدار .. أنا الشرارة البريئة والشر الإلهي .. مولع بالهجرة
والفناء — أظنني .. ليس يجذبني « لهيلينا » سوى قبلية لم
أثقلها .. ولم أكن أعرف أن « ميلاديه » تتبعني من
زمن إلى زمن ... قلت للشيطان — صديقي — إنني
أحبها : وكان يجب أن أقتله جيداً !!)
النجوم اسمك ميتة ..

موجة صامتة تشدني لدغل ،
وفراشة سوداء ، طبول — ليست الموسيقى هكذا — والعدم عار ..
إلى أين تذهب ؟ لا مقر .. دائرة .. كلمات منسقة بشكل مضحك .
رائحة شواء : انقلب .. أجراس صدئة ، ويخور .. تراتيل ..
أصعد ... أنا الفناء .. لا حلول .. أنا الجثة الخضراء : والحياة
ظلي ..

ثمة شوارع تطعنني ..
وبنايات بعينها تدمع كلما مررت ..
شرفات تتعلق في عنقي .. ونوافذ ..
ثمة أشياء تعذبني ..
: الجماد — مثلاً — يبيح لي يآلامه ..

الرصيف قال لي إنه يحب هذه الشحاذة وإن الطفلة الجميلة
التي في حجرها نائمة ابنته .. وقال : « يفزعني الموت : لأنني لن

أستطيع أن أكون قبراً .. والمصباح قال : « مازلت اشاهد
حبيبتي تمارس الجنس في الحجرة المقابلة » ... وقال :
« سأظل أرقبها حتى أتلقى » ..

: أي جحيم تبته في أيها الجمد ؟
تعدّني أسرارك التي لن أكتشفها الآن ،
ويذبحني صمتك .



رماد زهور ولهب متناقضات ..
شجرة ذهب بلا جذور ..
وتجار يحملون بصري ..
الموسيقى هشيم ..
جمز ينهمر .. وأبراج من عدم تتقدم ..
— ليس إلى أين لكن لماذا —
الإيقاع يتأكل ، والشمس تغزف ..
مومياء حضارة وحضارة موميאות ..
ها ..
: إنّ عدماً حديثاً يولد ..
فجر شيطاني يكسر النافذة ..
لا مقر ..
: إذا — أرتق شري ..

عصر ما بعد الثقافة

وعلى هذا ، كل شيء ظاهري وكل شيء نقيسه بمعابر الحالة الذاتية التي يكون فيها الإنسان بإزاء الظواهر الخارجية .

وإذا كانت ثمة يقين فهو يقوم على الاعتقاد الذاتي بأن شيئاً ما هو كذا وليس كذا ، ولا يستطيع الإنسان إلا أن يحدود إلى نفسه ويختصر في داخلها .

وإذا طلب إليه أن يحكم ، أو إذا طلب إلى نفسه أن يحكم على حقيقة شيء من الأشياء ، فليس عليه حينئذ إلا أن يتوقف فلا يحكم بشيء ، لأنه لا يستطيع أن يتيقن من شيء وهذا ما يسمى باسم « تعليق الحكم »

الاتصال والوسائل البصرية في عملية التفكير . كان كل شيء في الخارج هو بالنسبة للذات المدركة مظهر خادع فحسب ، أما طبيعة الأشياء في ذاتها فلا سبيل إلى الوصول إلى معرفتها .

وليس الفلاسفة الشباب منطلقين مع أنفسهم لأنهم يقيمون الدليل والبرهان في الجرائد والمجلات والمؤلفات النظرية وحتى الروايات على صحة مذاهبهم وبيان استحالة المعرفة الحقيقية لطبائع الأشياء ، ولم يكتشفوا شيئاً فلسفياً جديداً فيما يتصل بالتصور العلمي للعناصر لقضايا الاحتمال وشروط تحليلها .

لم يظهر في فرنسا بعد البنيوية مدرسة فلسفية جديدة ، بل هناك اجتهادات ومحاولات فلسفية شاذة يسيطر عليها فكر الشك القديم : على الإنسان ، إذا أراد أن يحيا حياة سعيدة أن يرفض سلفاً إمكان « المعرفة » أو « العلم » أو « الفكر » ، وبهذا يصل إلى حالة الطمأنينة السلبية التي ينشدها .

ينكر الفلاسفة الشباب أن يكون للمعرفة الحسية أو المعرفة العقلية أدنى قيمة أو إيصالنا لمعرفة حقائق أو حقيقة الأشياء . فمن لا ندره من الأشياء في الواقع إلا ما يبدو لنا ، ومن ثمة دور الإعلام ومجتمع

أو التوقف، كما لا لأن الإنسان إذا ما حكم على شيء، فإنه يستطيع في نفس الوقت أن يحكم على الشيء نفسه ضد ما حكم به عليه أولاً. فليس للإنسان حل يخرج به من هذا التناقض. ومن ثم ففضل جميع المشاريع أمام الإنسان المعاصر الذي ينصرف عن أي كلام وعن التدخل في العالم لتغييره.

ويظن الإنسان، على ضوء أفكار الفلاسفة الجدد الشباب، في الحياة العملية في حالة «طمانينة سلبية» مستمرة لأن الغاية الخلقية تكمن في الوصول إلى تلك الحالة التي يسميها البيهينغين بحالة «التركس».

وهل يستطيع الإنسان أن يظل على هذه الحال، لا ينطق ولا يفعل؟ على هذا السؤال يجيب الفلاسفة — الإصلاحيون — على الإنسان أن يسير في الحياة العملية بدون «يقين» بدون «مشروع» بدون «مبدأ» بدون «فكر»، وأن يعيش على قاعدة الأقوال المحتالة، والظنيات، ولا يصارع المشكلات التي يطرحها عليه قانون الاستغلال.

من المحقق أن الفكر هو مصارعة المشكلات والمشكلة في اشتقاقها البيهينغين الأصل تعني *Probation*

أي الصعوبة أو العقبة أو العثرة، أي ما هو موضوع أمام الإنسان ويقابله ويصطدم به. كما تعني المشكلة الغيء الذي هو الصل للمشكلة. وتعبر الرياضيات عن الاختلاف بين هذين المعنيين بالفصل بين نوعين من العناصر الرياضية، بين المسائل كمشكلات للعمل، وبين النظريات كحلل للمشكلة، والصفة من الكلمة PROBLEME هي PROB- LEATIQUE، وإلى المصطلح المعاصر تستخدم هذه الكلمة أيضاً كاسم، وحينئذ يكون معناها «مجموع المشكلات» الخاصة بعلم ما من العلوم.

والتيار المسيطر على الاجتهادات الفلسفية في عصر ما بعد الفترسة البيهينغية هو تيار الفكر الإشكالي الذي

لا يجرم في أي أمر من الأمور، والمنهج الإشكالي هو المنهج الذي كان يسير عليه أرسطو في جميع أبحاثه، وكان يبدأ دائماً بوضع المشكلات التي تتصل بالموضوع الذي هو بصدد، (مقالة «البيتا» في كتابه «ما بعد الطبيعة»).

أما اليوم، فأبرز ما يعالج المنهج الإشكالي في التفكير هو الفيلسوف الشاب BERNARD HENRY - LEVY برنارد هنري ليفي. وقبل الدخول في فلسفته نشير إلى أنه يقدم في التليفزيون الفرنسي الأسابيع القادمة سلسلة حلقات عن «عصر ما بعد الثقافة» وهي المقولة التي تظهر هذه الآونة، بعد شعارات «عصر ما بعد التاريخ» و«عصر ما بعد الشيوعية» و«عصر ما بعد الصناعة» و«عصر ما بعد الصداة» و«عصر ما بعد الأنيولوجيا»، لتزليل «الثقافة» والفكر في حد ذاته.

والخاتمة — أو المصادفة — إن فيلسوفنا الذي ينتمي إلى البرجوازية الفرنسية اليهودية والصهيونية والجنائرية الكبرى وقد ولد في الجزائر عام ١٩٤٨. ثم طار إلى فرنسا بعد الاستقلال ودخل ECOLE NOR-

المعلمين العليا بحيث درس الفلسفة لا عن شغف في طلب الحقيقة ، بل عن حب عظيم لفن الخطابة . وذلك عمل في الصحافة ثم أحب في جان بول سارتر لا فلسفته بل أدبه وأخلاقه وتصوره للسياسة . وإذا كان قد اهتم بأفلاطون وفرويد ، فإنه لم يتجه إلى العمل النظري إلا تحت تأثير لويس ألتوسير ونتيجة لفشله في نضج العلوم السياسية . وكان ألتوسير حينئذ — في الستينات — واضعاً لفلسفة ماركسية خاصة تقوم على تغليب « المفهوم » على الممارسة الملموسة في حركة الثورة .

لكنه ما لبث أن عارض غياب الإنسان للمفهوم والأذات المدركة

والمستوعبة عن خطاب ألتوسير ، ورفض المشاركة في حركة ٦٨ الطلابية وسأوى بين جميع الأحزاب السياسية الفاشية والشيوعية وانحاز إلى التصور الماركسي والمنظمات التي تستلهم فكره حينئذ ثم تحول فيما بعد إلى خنق الثورة المضادة وألف « البربرية ذات الوجه الإنساني » حيث يضع الاشتراكية والفاشية في سلة واحدة . ومن هنا نظريته الجديدة في السلطة ، خلاصتها أن السلطة باقية بقاء البشرية نفسها ولا مفر من تناقض الحاكم والمحكوم . وهو الرأي الذي يأخذه عن أفلاطون وشوبنهاور وأرتو ARTAUD وبياتاي BATAILLE وروسو . ولذلك فلا مجال « للتقدم »

أو التطور في التاريخ ، ويعود الإنسان من جديد إلى الأبد كما تصوره نيتشه : « كل شيء سيرجع من جديد وسيجيا الإنسان ماضي مرة أخرى ، بل مرات ومرات » فلسفة هنري ليفي هي عودة إلى الفكر الميتافيزيقي الذي يمجّد ناحية الخلود والأبدية ، فالعود الأبدى يمنع الجديد من الخروج إلى الوجود ، ويلغى الزمان في حد ذاته ، أي أنه يلغى الماضي والحاضر والمستقبل .

هذه هي الخلاصة الفلسفية المحضة للتصور الإشكالي السائد في فرنسا منذ انقراض المدرسة البنيوية بعد حركة ١٩٦٨ ، بل تبدو في هذا الجانب الأخير من جوانبها امتداداً « فاشلاً » لفلسفة البنية .

بلويس : وائل خال

على مقدم هذا القرن إلا سنوات قليلة ، وقد تعلم الفكر الغربي خلال العقود الأخيرة من هذا القرن أهمية استشراف المستقبل والتفكير في احتمالاته حتى لا نتاجتثنا دون استعداد . كما أن تلاحق الأحداث في أوروبا في العامين الماضيين . وبدايات تصدع البنية الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي . ثم اندلاع الحرب مرة أخرى في الشرق الأوسط بمتغيرات جديدة وفي عالم يتسم بالتحول والتغير ، ويحاول ملاحم صياغة النظام العالمي الجديد للقرن القادم ، تحتم التثريث عند شواهد النظام العالمي ومتغيراته من أجل التعرف على ما سيكشف عنه المستقبل . فلم يعد هذا المستقبل بعيد ، مادامت الحرب قد اندلعت بالفعل ، وليس أنسب من الصروب أداة لإحداث مجموعة من المتغيرات الجذرية أو اختبارها . والتغير سلم الأولويات والمكانات الدولية ، وليلورة العناصر التي كانت تطل على استجماء في النظام العالمي القديم ، ولم تجد لها مساحة كافية بعد للتعبير عن حقيقة وزنها الفعلي في الأحداث . ولتحقيق التوازن بين القوى السياسية والاقتصادية والقومية في عالم يتسم دائما بالتحول المستمر .

١٣٨

واندريه جوزز Andre Gorz الذي نقرأه انجلترا الآن بشغف واحد من أهم المفكرين السياسيين المعاصرين الذين شغلوا منذ أكثر من عقدين من الزمان بقضية المستقبل تلك ، لا كما ينشغل بها الذين يعملون في مراكز البحوث الاستراتيجية أو مؤسسات التخطيط المستقبلي وغيرها من مراكز الاستشراف العلمي التي تعرف باسم مستودعات التفكير Think Tank ، وإنما كما ينشغل بها الفلاسفة ذرو النزعة الإنسانية . فقد تناول نقده فيما تناول الأسس التي تبني معظم هذه المؤسسات عليها تنبؤاتها بالمستقبل ،

والقواعد المنهجية التي تحكم آليات تفكير العقل السياسي والعقل الاقتصادي في الغرب عامة ، وتنبأ منذ أكثر من عقدين من الزمان بالكثير من المتغيرات التي شهدتها أوروبا في الشهور الأخيرة . وهي المتغيرات التي نتجت عما دعاه ، في الفصل المعنون « مفهوم البالوريتاريا كنسخة من مفهوم رأس المال » من كتابه (وداعا للطبقة العاملة) عام ١٩٨٠ ، بالصراع بين منطق السوق ومنطق الغايات غير الاقتصادية ، والذي تجلت ملامحه في كل من ألمانيا

الشرقية وتشيكوسلوفاكيا بشكل يفسر حقيقة الانفجار الذي وقع . فيهما ، ويكشف عن الخلل الخطير الذي يحكم الفكر الغربي كله ، سواء في ذلك المعسكر الرأسمالي منه أو الاشتراكي ، حيث يطمس فيه منطق السوق أي وعي بما دعاه ، حتى أدى هذا كله إلى الآثار المدمرة التي تتهدد البيت الكوني الذي يعيش فيه الجميع ، وهو الكرة الأرضية التي بدأنا نعي الآن فقط ما يعانيه توارثها البالغ الدقة والحساسية من أخطار من جراء تحكم منطق السوق وحده ، وتجاهل منطق آخر أهم منه كثيرا هو منطق الغايات والحاجات غير الاقتصادية .

والاهتمام بمنطق الحاجات غير الاقتصادية هو الذي دلح جوزز إلى هجرة باريس وممارسة الفلسفة التي يدعولها ، والتي ترمي إلى التحرر من سطوة السعار الاستهلاكي والافتقار إلى الحاجات غير الاقتصادية ، والإقامة في منزل ريفي صغير مليء بالكتب وسط تلال منطقة بيريجوني في فرنسا ، حيث يعيش هناك على ما يزرعه بنفسه لنقصه ، ويضي وقته بين التريض في الغابات والعمل في مزرعته المنزلية الصغيرة والقراءة والكتابة . وكأنه يحاول بذلك البرهنة

على أن الرؤية الفكرية والفلسفية التي ينادى بها ليست مجرد نوع من الترف النظري الذي دائما ما يشغل به رجال الفكر ، ولكنه سرعان ما يتقوس إذا ما تعرض لحك التجربة الواقعية ، وإنما هي بالدرجة الأولى منهاج للعمل يقضى التمسك بها إلى تحقق الإمكانات الإنسانية للفرد بشكل أكثر تماسكا ودعى لتوفير السعادة والتحقق . فالحياة التي يعيشها هي من ذلك النوع الذي ينادى به لا لإنقاذ الإنسان الفرد فحسب ، وإنما لإنقاذ الكوكب الأرضي الذي نعتد عليه جميعا في حياتنا ، والذي يضع الحاجات غير الاقتصادية للإنسان ، وغاياته غير النفعية في المكانة اللائقة بها .

وأندرية جوزز الذي كان من أخلص أصدقاء جان بول سارتر ومن المشاركين في تحرير مجلته الشهيرة (الزمنة العديدة) حيث كان المسؤول عن الجانب السياسى فيها لعدة سنوات ، جلب على نفسه منذ وقت مبكر سخط اليمين واليسار على السواء . فقد بدأ منذ أكثر من ثلاثين عاما في كتابية دراساته الفلسفية والسياسية التي انطلقت من رفض مقولات اليسار الماركسى

واليمين الرأسمالى معا . ذلك لأنه تحدى المقولات الماركسية الأساسية القائمة على أن البشر يحددون هويتهم بالعمل ويتحققون عبره ، ويتحدرون بالاستيلاء على وسائل الإنتاج ، في نفس الوقت الذي نقض فيه مقولات السوق والمشروع الحر والربح التي ينهض عليها الفكر الرأسمالى وما يترتب عليها من حريات زائفة . فقد رفض جوزز الاقتراضات الأساسية التي تنهض عليها علاقة الإنسان بالطبيعة ، وهي في جوهرها الفلسفى واحدة في الفكرين اليميني واليسارى اللذين يهدفان بطرق مختلفة ، بل ومتناقضة أحيانا ، إلى تحقيق غاية واحدة وهي سيطرة الإنسان على الطبيعة وتمسيخها له . فتصنر اليمين واليسار كليهما للطبيعة يقوم على مفهوم صراعى يضع الإنسان والطبيعة على طرفي نقيض . بينما يرى جوزز ، الذي كان اول من بلور مفهوم البيئة Ecology في سياقه الفلسفى والسياسى ، أن من الضروري القضاء على الجانب الصراعى في تلك العلاقة وتأسيسها على أساس جديد ينهض على مفهوم الاعتماد المتبادل ، وعلى الوعى بأن علاقة الإنسان بالطبيعة أكثر تعقيدا مما تصورنا في الماضى ، وأن موقفنا

منها هو أكثر المواقف كلية في تصرفاتنا حيث تؤثر تصرفات كل منا على علاقة الباقيين بها ، ومن خلال هذا الموقف الجديد من الطبيعة يؤسس أندرية جوزز الأبعاد الإنسانية في فكره الفلسفى الذي ينهض على إرهاب الوعى بفكرة الاعتماد المتبادل في عديد الفلسفى والاجتماعى على السواء . وبالصورة التي تكشف عن تهور الفكر الفلسفى الذى يعتمد على النزعة الفردية الذى قاد إلى الكثير من الكوارث التي عانى منها الإنسان وما زال يعاني طوال أكثر من قرن من الزمان .

ومع أن جوزز هو المفكر الذى أسست كتاباته البناء الفكرى لحركة الخضى والداعين للحفاظ على البيئة ، فإنه يرفض أن يكون المفهوم البيئى مفهوما إيديولوجيا ، ويطلب بأن يكون منطلقا لتأسيس رؤية سياسية إنسانية ثقافية جديدة . فقد بدأ الغرب دعى بالفعل أنه بدأ يخلق نفسه بنفسه من خلال إدراكه لآثار مجتمعه الصناعى على البيئة التي يعيش فيها ، تلك الآثار المدمرة التي تتحدث بأصعق لغة وتقول إن الطبيعة ليست هي عدو الإنسان ، وإنما تصرفات الإنسان الحمقاء هي التي تصمره

وتضر الطبيعة معا . فقد أثرت على توازنها الدقيق الذى كان يحمى الإنسان بالدرجة الأولى ، وكثت عنه بعض عناصر تلك الحماية الكونية التى بدأ افتقاره لها يطيح حتى بإنجازات الإنسان الثقافية والتاريخية الكبرى من آثار ومعابد وإنجازات فنية ومعمارية لا تقدر بثمن ، فلا يلتهم الطمر الحمض مثلا ، والناسج عن تشبيع الجو بالأخضر الكيماوية السموية التى تنفثها مداخن المصانع الكريهة الانفاس ، نؤايات اشجار الغابات وحدها نازلا بالموت عليها من عل بعد أن كان الموت الوحيد الذى تعرفه الأشجار ينحط إليها من أسفل ، ولكنه يفت كذلك في أبحار الكاتارثيات الأوروبية العملاقة فتفتت هشيمًا بعد أن صعدت لصاديات القرون ، ويسالك أعمدة الأكروبوليس الشامخة بعد أن حفظتها الطبيعة لأكثر من عشرين قرنا . وبذلك لا يؤثر هذا على الطبيعة وحدها ، وإنما على ميراث الإنسانية التاريخي والحضاري كذلك ، وما نسمعه عن تصدع بنية أبي الهول الشامخة بعد أن صعد لعاديات الزمن لآلاف السنين بارتفاع منسوب المياه واحد من هذه الأمثلة التى يؤدى فيها

عبث الإنسان بالتوازن البيئى الحساس إلى الإطاحة بتركة الثقاف نفسه .

وينطلق فكر جوزيف من نقد الفكر الماركسى ولكن بمنهج مادي جدلي ، لا في نقده لواقع النظام الرأسمالى وبنيته ، فهذا هو الجانب الذى يتفق فيه كلية مع الماركسية ، وإنما من حيث البديل الذى طرحه له . فبدلا من أن ترفض الماركسية الأساس الاقتصادى للنظام الإنسانى كله ، وتبحث عن بديل جدرى لثالبه المدمرة ، قدمت مظلوم هذا النظام كبديل يوافق على منطقته الفلسفى في التعامل مع الطبيعة ، ولا يصلح سوى بعض سلبيات علاقات الإنتاج وما فيها من ظلم ، وقد بدأت أفكار جوزيف النقدية تلك تجد أذانا صاغية أثناء ثورة الطلبة في الستينيات ، ثم لدى حركة الفخر الألمانية في السبعينيات ، ثم عبرت الحدود فآلهمت حركة ميثاق ٧٧ التشيكية ، وبعض مفكرى التضامن البولندية . بل إن كثيرا من الحركات الراديكالية في كل من ألمانيا الغربية وإيطاليا قد استلهمت الكثير من أفكاره . وهى الأفكار التى يمتزجها الكثيرون المصدر الذى انبثقت عنه تلك الحركة

الكبيرة من الأحزاب والمنظمات السياسية الصغيرة التى انتشرت في غرب أوروبا وجنوبها ، والتي انطلقت من الضيق أو اليأس الكلى من إمكانية أن توفر الأحزاب التقليدية أى مخرج من أزمة ذلك الاستقطاب الحاد في الواقع الأوروبى ، وهو الاستقطاب القائم بين شقى مقولة ذات جوهر فلسفى واحد ، وما هى الكثير من المؤسسات والأحزاب السياسية الرئيسية في أوروبا ، بما في ذلك لمرأة المفارقة حزب المحافظين البريطانى ، تتبنى أفكاره الأساسية عن البيئة دون أن تدرك أن من المستحيل تبني جزء من تلك الأفكار دون الجزء الأساسى وهو المتعلق بنقد العقل الاقتصادى الغربى نفسه ، لأن هناك علاقة جدلية فعالة بين الجانب البيئى أو الإيكولوجى في تفكيره ، والجانب الاقتصادى والفلسفى فيه .

ومن هنا يكون تبنيها الجزئى لتلك الأفكار نوعا من محاولة العقل الاقتصادى ، وخاصة في شقه الرأسمالى الماروخ ، الحفاظ على منطق في وجه رياح التغيير المائنة التى تهب الآن على أوروبا الشرقية ، والذى لابد أن تهب عاجلا أو آجلا على المجتمع الغربى الرأسمالى ، والتي

يجب أن نفهم لا على أنها نقض لنظام لحساب نظام آخر ، وإنما على أنها ثورة لتأطير المجتمع الاشتراكي على منطق العقل الاقتصادي ذاته . وهو مجتمع أكثر إنسانية من حيث الجوهر ، ومن هنا أتاحت آلياته الثورة على سلبات التطبيق الاشتراكي . وأن الطبيعة المراوغة للمجتمع الرأسمالي والتي تعتمد على خلق منافذ مستمرة للتنفيس عن الغضب الشعبي قبل أن يتفجر لم تسمح بأكثر من تمهيد أي نقد جوهري للنظام ، وإتاحة الفرصة له بشرط محاصرتها في الهامش من خلال قوة جهازها الإعلامي الضخمة في مرحلة تم فيها استبدال نمط الإنتاج بنمط توزيع المعلومات والتحكم فيها ، وفي مرحلة خطيرة ملائمتها عند بداياتها ولابد أن نتنبه لأهمية ما تنطوي عليه آلياتها من مخاطر . ولأن سيطرة الغرب على أدوات هذا النمط المعلوماتي الجديد هي التي تتيح له التحكم في آليات نشر المعرفة . وبالتالي التحكم في عناصر صياغة التصورات المحركة للمعالم ، أو بالأحرى التحكم فيه ، فقد استطاع تصوير التغيرات الناجمة في العالم من خلال رؤيته ، وبالطريقة التي تخدم مصالحه وحدها .

وما علينا إذا ما أردنا معرفة أهمية سيطرة الغرب على نظام المعلومات العالي ، إلا مراجعة موقفه من محاولة العالم الثالث تغيير مسار تدفق المعلومات والإجهاز على احتكار الغرب لحركتها من خلال لجنة حرية تدفق المعلومات Free flow of Information التي يترأسها على إدارتها الإعلامي المصري حمدي قنديل . فقد أعلن الغرب حملة على الينيسكو كلها ، وعلى كل من تبني هذا المشروع أو أيده ، ولم يسترح حتى أقصى كل من له صلة به من المنظمة العالمية من سكرتيرها العام أحمد مختار لمينو حتى رئيس إدارة حرية تدفق المعلومات بها . لأن الثورة على تحكم الغرب في تدفق المعلومات لا تقل بأى حال من الأحوال من حيث تأثيرها على اقتصاديات الغرب وسلطوته السياسية عن ثورة حركة التحرر الوطني في الستينات . ونقد العقل الاقتصادي الغربي هو الذي فتح الطريق أمام الوعي بحقيقة التغير الذي انتلب العالم نتيجة للثورة الالكترونية ، أو ثورة تدفق المعلومات والتحكم في حركتها ، وهو الذي أدى إلى البحث عن طريق ثالث لا تحكمه النزعة الاستهلاكية التي تنفشي في

المجتمع الرأسمالي وتتغلى وراء توجهات « اشتراكية الدولة » التي يحلو للبعض تسميتها بـ « رأسمالية الدولة » في المجتمعات الاشتراكية في أوروبا الشرقية ، والواقع أننا لا نستطيع فهم الكثير من المفاهيم الفكرية الجديدة التي ينادى بها مثلا فسلاف هافيل الكاتب المسرحي وزعيم حركة « المنبر الجديد » التشيكية مثل مفهوم « قوة المستضعفين » أو « سياسة الحياة » دون الرجوع إلى أفكار جوزيف التي لعبت دورا أساسيا في صياغة كل تلك الأفكار الجديدة ، والتي أخذت تحتل مكانها في مقدمة الاهتمامات الفكرية في الواقع الانجليزي الآن ، بعد أن ظلت ترجمات كتبه السابقة محصورة من قبل في دائرة ضيقة من المتخصصين .

فلم يبق عام واحد على صدور كتابه الجديد بالفرنسية (تحولات العمل) البحث عن معنى Metamorphoses du Travail: Quete du sens) حتى ظهرت ترجمته الانجليزية مؤخرًا بعنوان (نقد العقل الاقتصادي Critique of Economic Reason) . عن دار نشر فيرسو Verso في لندن . وهذه

الجديدة في الغرب الأوربي والأمريكي في العقدين الأخيرين .

وكتابه الجديد (نقد العقل الاقتصادي) من أهم كتبه التي كرسها ليس فقط لنقد التفكير الاقتصادي والسياسي الغربي كله ، وإنما لنقض الأسس التي ينهض عليها هذا التفكير . والذي تمخض بعد قرنين من تربية على عرش العقل الغربي ، بل والإنساني بالتبعية ، عن مجموعة من الأواء المزمنة التي تتمثل في انشطار المجتمع إلى قسمين غير متكاملين : قسم الصالحين في القطاع الإنتاجي والذين يشعرون بقدر من الأمن الوطني والأمان الكاذب بأن لحياتهم القائمة على إنتاج سلع « مطلوبة » معنى ، واسم الجماهير العريضة التي تعمل في قطاعات الخدمات وتعاين أزمات نقص التمويل والبطالة والإحساس بأنهم عالة على القطاع الإنتاجي ، والفك في أن لما يقومون به من نشاط مهم للمجتمع أى معنى على الإطلاق . ناهيك عما تجم عن هذا النظام القائم على التفكير الاقتصادي من مأساة بيئية بدأت مؤخرا في التصرف على بعض ملامحها ، وينقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام رئيسية وملحق ، يعمل

السرعة التي ترجم بها الكتاب برغم أنه ليس من كتب الإثارة أو القصص الرائجة لدليل على إدراك الدوائر الثقافية الانجليزية لأهمية هذا الكتاب ، ولخطورة الرأى الفكرية التي ينطوى عليها وحاجة الفكر الغربى برمته للاطلاع عليها ، فقد بدأ الغرب يهتم كثيرا بأعمال هذا الفكر الذي ولد في النمسا عام ١٩٢٤ . وانتقل إلى باريس عام ١٩٤٨ للعمل في مجلة سارتر الشهيرة (الأزمنة الحديثة) وهو مازال في الرابطة والعشرين من عمره ، واستطاع برغم يفاعته أن يبلور لنفسه خطا فكريا مستقلا عن ذلك الذى انتهجه مؤسسها العملاق الذى سقط الكثيرون في ظل أفكاره الوجودية في ذلك الوقت فقد استطاعت كتبه المتلاحقة من (البيئة كسياسة Ecology as Politics) و (وداعا للبطلة العاملة Farewell to the Working class) و (مسارات نحو الفردوس Paths to Paradise) وغيرها من الكتب التى بلورت أطروحاته الفكرية المتميزة ، أن تشكل في مجموعها نظاما فكريا متماسكا استطاع أن يغير الكثير من المخرولات الفلسفية السائدة ، وأن يصبح دستوراً للحركات الراديكالية

أولها « تحولات الفهم » عنوان الكتاب بالفرنسية ، بينما يحمل ثانيها « نقد العقل الاقتصادي » عنوان طبعة الانجليزية ، أما القسم الثالث فهو بعنوان « اتجاهات واقتراحات : البحث عن معنى » ويضم الملحق ورقة العمل التى قدمها جورج مؤتمر النقابات في عام ٢٠٠٠ الذى عقده اتحاد النقابات المسيحية في بروكسل عام ١٩٨٦ ، والتي تعد بشكل من الأشكال الخلاصة التطبيقية للكتاب ، أو برنامج العمل التابع من الأساس النظرى الجديد الذى يبلوره فيه .

والواقع أن الترجمة الانجليزية قد أصابت عندما اختارت عنوان القسم الثانى من الكتاب عنوانا لها بدلا من القسم الأول كما فعلت الطبعة الفرنسية . لأن أهم ما يقدمه هذا الكتاب الجديد على الصعيد الفكرى هو نقده الجارح للعقل الاقتصادى الذى تنهض عليه بنية المجتمع الغربى الاساسية ، أما دراسته المتعمقة لتحولات العمل فإنها تقدم الأساس المادى الذى ينهض عليه هذا النقد ، وتتبع المسار التاريخى لفكرة العمل فى نزوعها نحو تكريس الانفصال بين العمل والحياة ، بصورة أدت إلى تلك التمزقات البشعة

في البينيتين الاجتماعية والبيئية
لتركيبها. وتكشف عن العيوب الكامنة
لا في تصورات مفكرى الرأسمالية
الكبار وحدهم ، وإنما في بنية فكر
كارل ماركس الاقتصادى كذلك .
فالنظام الغربى منه سواء في ذلك غربه
ورشرقه الأيديولوجيان . يقوم على
اساس اقتصادى يجعل النشاط
الاقتصادى ، إنتاجيا كان أم
استهلاكيا هو معيار القيمة الأول .
وهو الأساس الذى تنهض عليه بقية
النشاطات والوظائف والطموحات
الاجتماعية ، وهذا الوضع في حد ذاته
يخلق كل ما هو إبداعي ، مستقل
ويشع في الحياة الإنسانية ، فقد كان
من المفترض أن يؤدى النمو
الاقتصادى إلى تحقيق الوفرة المؤدية
إلى رفاهية الجميع ، ولكن الذى حدث
انه خلق حاجات جديدة بمعدل أسرع
من قدرته على إشباعها ، وساهم في
تعميق الاستقطابات الاجتماعية ونشر
التوترات والعصبانيات النفسية
الناتجة عن العجز عن إشباع حاجات
وهمية لم تكن موجودة من قبل ،
وليس ضرورية على الإطلاق ، ومع
ذلك فلديها القدرة على تآزيم
العاجزين عن تحقيقها . وعلى تعميق
التوتر من أجل تحقيقها . لهذا نجد
أن المجتمع الرأسمالى يعانى من

أزمة ، ليست فقط بسبب وأسماطه ،
ولكن أيضا بسبب مواجهته لجموعة
من العقبات الطبيعية والبيئية
والاجتماعية والنفسية . وهى أزمات
لا تقدم الاشتراكية حلا لها ، أو على
الأقل ما عرفناه من ممارسات
اشتراكية سواء في أوروبا الشرقية بما
فيها الاتحاد السوفيتى ، أو حتى في
التجارب الاشتراكية المحدودة فيما
يسمى بالعالم الثالث .

ويكمن سر هذه الأزمة في احتلال
القيمة المادية النفعية المكانة الأولى
والأساسية في سلم القيم الإنسانية .
حيث أصبحت النقود هى المقياس
الوحيد حتى للأمور التى لا غاية
نفعية لها مثل تحقيق التضامن
أو الأصالة أو حتى العزة أو النخوة
القومية . فقد أدى اعتماد المسيرة
الاجتماعية ذاتها على نوع من النمو
غير المتوازن للمعابر والوسائل
للمشاركة في تنظيم المجتمع من
ناحية ، وانتهاج عملية التحديث
الرأسمالية لما يسميه كل من هابرماس
وهوركهايمر بفعلانية الإدراك
الذرائعى التى تنحو صوب تجاوز
حدود الدولة والاقتصاد إلى مناطق
بنى التفكير الجمعى في حياتنا من
ناحية أخرى ، إلى خلل جوهري في

إعادة إنتاج البنى الرمزية لعالمنا
الإنسانى ، فمتنطق العقل
الاقتصادى ، وهو أحد تجليات
« عقلانية الإدراك الذرائعى » تلك
وهى العقلانية التى تتألف في الاعتماد
على العناصر الاقتصادية والإدارية
والتكنولوجية ، لا يمتد لحسب ،
وبطريقة جاسرة ، إلى الإجراءات
المؤسسية التى لا ينطبق عليها ،
ولكنه يستعمر البنية العقلية ذاتها
والتي ينهض عليها التكامل
الاجتماعى والتعليم والصلات
الفردية ويشيئها ويشوهها . ويرجع
هابرماس ذلك إلى سطوة النظم
الاقتصادية والإدارية وحيويتها التى
لا تقاوم والتي تنظمها في نهاية الأمر
النقود وسلطة الدولة . أما جورين فإنه
يرجع ذلك إلى بنية العقل الاقتصادى
ذاته وإلى الانقسام الناجم عن
سيطرة المظنق الآلى والعقلية
الذرائعية بين الثقافة المهنية « ثقافة
الخبراء والمتخصصين » وبين ثقافة
الحياة اليومية ، وأهم العناصر
المليورة لهذا الانقسام هو عجز
عقلانية الإدراك الذرائعى عن
السيطرة على عملية إعادة إنتاج
الانساق الرمزية في المجتمع أو
التحكم في النشاطات التى تهدف إلى
إشغاء المعنى على الحياة الإنسانية

اومنطقة نشاطاتها القيعية ، اى
ييجاد منطق مقنع لها .

ويكرس جوزف القسم الاكبر من
كتابه لتحليل ما يعنيه بمنطق العقل
الاقتصادي ، ويتتبع بزوغ هذا
المنطق منذ الإجهاز على مفهوم الكفاية
في المجتمع حتى إحلال مفهوم السعى
الشهه إلى المزيد مكانه . ومنذ تسرب
الداء الحسابى إلى التفكير الإنساني
ومحاولته إخضاع كل شيء للقواعد
الحاسبية الصارمة بحدودية افقها
المدمرة ، والتي تفتح للباب على
مصراعيه للاغتراب والتثقيف . وقد
أدى هذا إلى طمس القيمة التحويلية
للمعمل لحساب القيمة الاستهلاكية أو
التبادلية له . وإلى تحويله إلى أداة
للمسيطرة على العمال ووسيلة لصياغة
نمط الحياة التى يعمشونها . بل وهذا
هو الأهم إلى وسيلة لزيادة الاستهلاك
بالصورة التى تتصرّف فيها النزعة
الاستهلاكية من قبضة منطق
الحاجات الإنسانية . بعد أن طلعت
كلية بمنطق الكفاية ، وتسامم في
خدمة الإنتاج ، وبالتالي في خدمة
حاجات رأس المال . ومن هنا تبدأ
عملية التحلل الناتجة عن تحرر العمل
من هدفه التحويل ، والذي كان
ينطوى في داخله على نزعة تكاملية ،

وتحوله إلى أداة لتحقيق الربح ذات
بنية صراعية واغترابية معا . مما
تتلاقم معه الأزمة وتتجاوز حدود
العالم الاقتصادي إلى العالم
الإنساني كله .

فالأزمة في حقيقتها هي أزمة في
جوهر العلاقة بين الإنسان الفرد
والعالم الاقتصادي برمته ، في جوهر
مفهوم العمل ، في طبيعة العلاقة مع
الطبيعة ، ومع الجسم البشرى ، ومع
نزعاتنا الجنسية ، ومع المجتمع ،
ومع الأجيال القادمة ، ومع التاريخ .
وهي في جوهرها أزمة المجتمع
الحضري وما فرضه علينا من أنماط
سلوكية وأنساق معيشية وتوقعات
فردية وجمعية . بصورة أصبحنا
نعانى فيها من أزمة صحية وتعليمية
وعلمية واجتماعية شاملة . إننا نعرف
أنه في مائة وخمسين عاما من عصر
الثورة الصناعية استطلعنا أن
نستنزف احتياطيها من المواد الطبيعية
الخام استغرقت الطبيعة في تكوينه
عشرات الملايين من السنين . ونذكر
إننا لو وصلنا الحياة بنفس الطريقة
فسوف ينتهي العالم . سوف ينتقل
العقم الذى أصاب بعض الأنهار إلى
بقيتها ، ثم يسرى منها إلى البحار
والمحيطات ، وستفقد الأرض

خصوبتها ، ويصبح الهواء نفسه ،
والذى ننفث فيه كل يوم آلاف
السموم ، غير صالح للتنفس . ومع
ذلك فإن جل المفكرين الاقتصاديين
سواء في ذلك التقليديون منهم أو
الماركسيين يرفضون بحجج متهالفة
مختلفة التفكير في المستقبل البعيد
الحدى . ويرغمون أن مستقبل كوكبنا
الأرضى وحالة غلاله الجوى .
وما جرى لعالم الأحياء فيه من حيوان
ونبات من الأمور التى لا تعنيهم .

والواقع أن الهاجس البيئى ، مثله
في ذلك مثل أى من الأمور العديدة
كالحرية والمساواة وحق الانتخاب
وللغاء الرق وتحرير المرأة التى لانت
مقاومة عنيفة في البداية ثم تحولت مع
مر الأيام إلى بديهيات لا خلاف
عليها . لكن المهم هنا ونحن نشهد
اكتساب هذا الهاجس لمزيد من
الانصراف كل يوم أن ندرك أن الوعي
البيئى ليس غاية في حد ذاته ، ولكنه
وسيلة لإدراك ضرورة تغيير النسق
الحياتى القائم على العمل وعلى
اللامساواة وعلى تحويل الكم العدى
والحسابى إلى معيار القيمة
الأساسى ، أو بمعنى آخر « تنمية »
القيم الاجتماعية منها والأخلاقية
والإنسانية ، أى تحويلها إلى كمية .

فلو لم نغير هذا النسق سيظل الوبوم القائل بأن النمو الاقتصادي هو الحل ، سحره الذي لا يقاوم على الجماهير العريضة من البشر الذين يتوقعون أن تواترهم الفرصة مع هذا النسق ، والذين تتكايف في داخلهم الإحباطات كلما تأخرت الفرصة وبات في حكم المؤكد انها لن تتحقق أبدا . وسنظل مسألة حدود هذا الوبوم محصورة في أضيق نطاق ممكن حتى يمكن الإجهاز عليها كلية . ذلك لأن غاية هذا الوبوم الأساسية هي نقض آليات هذا الوبوم الذي ارتكس في العقل الغربي ، بأن هناك احتمالات لانهاية للنمو ، وهي الآليات التي تتخلل معها بالتتالي احتياجات لانهاية ، وإحباطات لانهاية في الوقت نفسه ، كما انها تؤدي إلى تكريس الوبوم القائل بأن النمو نفسه ليس السبيل إلى الرفاهية وحدها ، ولكن وسيلة تحقيق العدالة الاجتماعية كذلك . وما جرى في أوروبا الشرقية من الضيق بإنجاز تلك العدالة المرجوة إلى حين تحقيق النمو ليس إلا دليلا واحدا من بين أدلة متعددة على فساد تلك الموقلة في المجتمعين الرأسمالي والاشتراكي على السواء

والواقع أن المجتمع الانساني

برمته قد وقع في أحولة مقولة النمو الاقتصادي الذي يتشجع عملية تنامي الاحتياجات بصورة لانهاية دون أن يدخل في حساب أن للبيئة حدودا لايد من احترامها . حيث يصبح شعار المجتمع أن ما هو صالح للجميع لا قيمة له . وأن القيمة ليست في أن يكون لدينا نفس الشيء ولكن في أن يكون لدى ما ليس لدى الآخرين ، ويستحسمن أن يكون لدى ما لا يستطيع الآخرون احتيازه . هذه القيمة المرضية المدمرة هي القاعدة الثابتة في قلب العقل الاقتصادي .

وهي التي تتركز سعار الاستهلاك وسعار العمل ، وسعار تدمير الموارد الطبيعية التي تزداد مع الأيام شدة بينما تزداد عددا . إن ما يرمى الوعى بالهاجس البيئي الوصول إليه هو تكريس الفكرة المعاكسة والمنافضة لتلك القيمة المرضية . فبدون قلب تلك القيمة رأسا على عقب لن نستطيع التصرد من ابيديولوجية النمو الاقتصادي . حيث يصبح الشيء الجديد بالتقدير هو الذي تتحقق به مصلحة الجميع ، لا شهوة التميز الانانية لدى قلة محدودة ستنظر عن صعيد نصيبها للمجموع الإنساني ضئيلة للغاية مهما بدا تزايدها

العددي . وحيث يصبح معيار إنتاج البضائع ليس هو هدى الربح الذي تحلقه لفرد أو مؤسسة جشعة ، أو مدى التميز الذي تمنحه لمتقنيها والإحباط الذي تسببه للعاجزين عن احتيازها ، وإنما هو ما تنطوي عليه من خير جمعي . ذلك لأن المقدمة الضرورية للتحرر من العقل الاقتصادي الراهن هي الوعى بأن من الممكن أن يصبح الإنسان أكثر تحققا وسعادة من خلال وضع أقل رفاهية ولكنه أكثر صحة وعدالة . وبأن البضائع الجديدة بالإنتاج هي تلك التي لا تحقق لفرد تميزا على حساب الآخرين ، ولا تساهم بالتالي في تكريس إحساس قطاعات كبيرة من البشر بالعجز والإحباط .

ولا يمكن لهذا المشروع الفكري البديل أن يتحقق في رأي جوبير دون أن ندرك أن جوهر التفكير البيئي الجديد هو التخل عن فكرة قهر الطبيعة والسيطرة عليها . لأن هذه الفكرة القديمة التي تحمكت في علاقة الإنسان مع الطبيعة ليست من بذات أفكار العقل الاقتصادي لحسب ، ولكنها من نتائج الجانب العدواني فيه . لأن السيطرة على الطبيعة ، كالسيطرة على أدوات الإنتاج وعلى أى

شئ آخر لا تتحقق إلا لصلحة ما .
 وحتى لو زعمنا بأنها تتحقق لصلحة
 التقدم العلمى والمعرفى المطلقين ، فإن
 العلم والمعرفة نفسهما مكرسان
 لخدمة العقل الاقتصادى وفقد كل
 من يراد السيطرة عليهم . ومن هنا
 فإن عملية السيطرة ما تثبت أن
 تتحول إلى عملية للسيطرة على
 الإنسان لصالح آليات عملية السيطرة
 الاجتماعية والاقتصادية وما يترتب
 عليها من اشكال الفصح المختلفة .

على تحويل الصراع ضد الطبيعة إلى
 صراع ضد الإنسان ببعديه :
 الخاص المتعين حيث يزداد سكان تلك
 الغابات فقرا وفقرا عما كانوا عليه
 قبل عمليات استئصالها الواسعة
 لحساب مصانع الهامبورجر
 الأمريكية والعالم الإنسانى حيث
 يجهز استئصالها على توازن البيت
 الكونى ويدمر حياة شعوب عديدة في
 بقاع عديدة ومتفرقة من العالم ، تمتد
 من أفريقيا حتى أوروبا .

وحتى عندما أصبح من الواضح
 للعيان أن عملية السيطرة على الطبيعة
 بهذا المنطق الاقتصادى قد تحولت
 إلى عملية قمع إنسانى وتدمير يبنى في
 أن، فإن سطوة البنية القمعية نفسها
 استطاعت إخراس كل الأصوات
 المناهضة ومواصلة عملية تدمير البيئة
 حتى أصبحت الحياة ، حتى بالنسبة
 للمستفيدين من هذا المنطق أنفسهم
 نوعا من معاشية الخطر الذى تجهز
 آلياته على الكثير من المكاسب التى
 حققوها على حساب الآخرين ، وكان
 الطبيعة تنجز انتقامها بطريقتها
 الخاصة ، أو كأنها تبرز خطأ التفكير
 الاقتصادى وما ينطوى عليه من
 فساد . وما يحدث في غابات حوض
 نهر الأمازون في البرازيل لا كبر دليل

بهذه الطريقة يربط جوروز بين
 التفكير المذهبى جملة وبين الموقف
 السائد من البيئة والمنطق المسيطر في
 التعامل مع الطبيعة . لأن سيطرة
 التفكير المذهبى قد تحققت على حساب
 قمع أشكال التفكير الأخرى
 وتحجيمها ، بما في ذلك التفكير النقائى
 والاجتماعى والدينى ، فقد أجهزت
 عليها جميعا آليات السوق والمنافسة
 السلعية ومنطق الربح الراسمالى .
 فتحكيم منطق الربح في الأشياء
 سرعان ما يؤدى إلى القضاء على
 الاستقرار الاجتماعى عبر تحكيم
 المنافسة والصراع بدلا من التعاون
 والحوار ، ويساهم في تجريد الإنسان
 من إنسانيته وتشجيع العنف في
 المجتمع . ذلك لأن النظم الاجتماعية

التي سادت في معظم المجتمعات
 البشرية قبل ظهور الرأسمالية كانت
 تنهض على التعاون والحوار والتكامل
 الذى ينحو إلى أن تكمل مهارات
 الجماعة البشرية بعضها البعض
 لسد احتياجاتها الأساسية . وكانت
 هذه الروح الاجتماعية تكفل للإنسان
 قدرا من الأمن والطمأنينة الاجتماعية
 والنفسية ، وتضمن قدرا من
 الاستقرار الفاجع عن تحويل المفتر
 بقدر الإمكان إلى ثابت حتى في أكثر
 الأشياء عرضية . فقد كان الصانع أو
 الحرفى يصنع الكرسي أو المائدة
 بطريقة تحول إنتاجه إلى أحد فوايت
 المشهد البينى لا طوال عمر
 مستخدمه فحسب ، وإنما إلى سنوات
 وسنوات بعده ، وكان هذا يكسبه
 نوعا من الراحة الفاجعة عن اليقين
 باستمراريته في متفرجه ، وبقلده
 غيره ، أما صانع اليوم فإنه يصنع
 أدوات يعرف أنها لن تصمد لاختبار
 الزمن المألقت ناهيك عن اختبار
 العمر ، وهذا ما يؤدى إلى اغتراب عن
 متفرجه حتى وهو لا يزال يمارس
 عملية إنتاجه . إن تناقص العمر
 الافتراضى للسلعة لا يرتبط فحسب
 بتضاؤل قدرتها على إشباع منتوجها
 على الصمعيين النفس والاقتصادى ،
 وإنما بزعمتها للاستقرار الاجتماعى

وإجبارها على روابط التماسك بين
البسر .

وبالإضافة إلى هذا كله ، ادت
سيطرة منطق الربح الاقتصادي إلى
ضرورة التخلص المستمر من السلع
واستبدالها بسلع جديدة . فلم يعد في
طاقة الجهاز الإنتاجي الصبر حتى
ينتهي العصر الافتراضي للسيارة
القديمة برغم أن عملية الإنتاج
الصديقة قد خفضت عصرها إلى
النصف ، وربما إلى أقل من نصف
مثيلتها التي كانت تنتج قبل ثلاثين أو
أربعين عاما . وإنما عليه أن يخلق
حاجة وهمية تساعد على التخلص
منها قبل أن يحسن أو أن ذلك ،
لتغييرها بنموذج أحدث يتميز عليها
بكثر من المميزات الوهمية ، مثل
السرعة التي لا يمكن استخدامها
لأن القوانين المحددة للسرعة
لا تسمح بذلك . ومما يكشف عن
سيطرة الوهم في هذا المجال أن
دراسة قامت بها جامعة هارفارد بين
رجال الأعمال أكدت أن ٩٥ ٪ منهم
لا يستطيعون بيع منتج جديد دون
حملة إعلامية قوية . فلو كان المجتمع
في حاجة فعلية إلى تلك المنتجات لما
كانت هناك حاجة إلى الإعلان له
عنها . فقد أجاب ٨٥ ٪ منهم بالسلب

على سؤال هل تعتقدون أن الناس في
حاجة إلى المنتجات التي تبيعونها
لهم " بل إن ٥٨ ٪ منهم لجابوا
بالتفني عما إذا ما كان الناس
سيستمعون ما يبيعونه لهم . وهذا
أمر بالغ الدلالة على مدى تزايد
الإمكانات التي انصهرت إلينا من
الطبيعة الأم . فقد نجح الإنسان
الحديث في أن يستنزف في ١٥٠
سنة ، هي عمر الثورة الصناعية ،
ما احتاجت الطبيعة إلى عشرات
الآلاف من السنين لخلفه من طاقة
ومواد أولية .

والواقع أن مفهوم الاكتفاء ليس
مفهوما اقتصاديا ، وإنما هو مفهوم
ثقافي أو بالأحرى وجودي حيث يضع
هذا المفهوم حدا للمنفعة المترتبة على
كل ما هو فائض عن الكفاية .
فالاكتفاء كما يقول المثل الإنجليزي
مشبع كالاحتفال نفسه . وقد كان
لهذا المفهوم قيمة كبيرة في المجتمعات
التقليدية التي احتل فيها مكانة عالية
على سلم القيم ، بحيث كانت الرغبة في
المزيد صبو للتمرد على البيئة القيمية
والمعتدية لتلك المجتمعات . لأن تلك
الرغبة كانت تفهم حقا على أنها الباب
الذي يذلق منه الشره والحسد
والشجش والكبر وغير ذلك من الخنطيا

التي تنبؤ بالإتسان عن رضا الآلية .
والواقع أننا لو قوأن بعض الملاحم
الكبرى التي أنتجتها ثقافات تلك
المجتمعات القديمة مثل
(المهابهارتا) أو (الرواميانا)
لوجدنا أن مفهوم الكفاية هو أحد
المفاهيم الهامة التي تحكم البنية
التصورية للعالم في تلك الثقافة . وهذا
هو الحال في الثقافة العربية كذلك
حيث نجد أن مفهوم القناعة من
المفاهيم القيمية الأساسية في تصور
العربي لثقافته بالعالم ، فالثقافة كنز
لا يفنى ، بينما الطمع « يقل ما
جمع » كما يقول المثل الشعبي . وهذا
يعنى أن هذا المفهوم الأساسي في
الثقافات التي تنتم بالنسبة
الإنسانية والعراق من المفاهيم التي
تتحكم في علاقة الإنسان بالعالمين
الطبيعي والاجتماعي في الآن نفسه .
لكن العقلية الاقتصادية التي تنهض
عليها الحضارة الغربية بمبادئها التي
تعتمد على الحسابات متفهم المزيد
والأقل ولكنها لاتعرف ماهية القناعة .
لأن المنطق الرياضي الذي تعتمد عليه
الحسابات ينهض على عقينة جامدة
لا تعترف بغير القيمة المادية فتغفل
بذلك الدور الجوهرى للقيمة
الأخلاقية في بعدها الأشمل الذي
يبدخل في اعتباره لا العالم المادى

فحسب ، وإنما العاملين الطبيعي والاجتماعي

فالعقلية الاقتصادية تعتمد إلى خلق اشكال متعددة من الطلب على البضائع المعروضة وبالتالي إيجاد مستهلك لها ، وخاصة تلك التي تحقق اعلى درجة من الربح ، لأن النجاح وفقا لتلك العقلية يعتمد على حجم الربح . ولزيادة حجم الربح لا تكفى تلك العقلية بخلق حاجات جديدة مهما كانت درجة أهميتها ، وإنما عليها خلق حالة من الندرة في قلب تلك الوفرة الاستهلاكية التي تبلغ درجة عالية من البطر والجشع ، وذلك بالاعتماد على التجديد التقني الذي يتضائل معه معدل تقادم الاشياء باستمرار ، فتفقد جاذبيتها قبل ان ينتهى عمرها الافتراضي بزمان طويل . ويؤدي هذا إلى إعادة إنتاج عدم المساواة على مستوى اعلى مما كان عليه من قبل ، مما يخلق ما يسميه إيليان إيليتش بعملية « تحديث الفقر » . ومن هنا نجد أن العقلية الاقتصادية لا تؤدي فحسب إلى استنفاد طاقات الطبيعة المادية ، بل تساهم كذلك في تنامي حدة التوترات الاجتماعية والنفسية . وهذا ما يجعل من الضروري أن يدرك المجتمع ككل

أن المزيد من الدخل وبالتالي المزيد من الاستهلاك لا يقضى بالضرورة إلى حياة أفضل .

فإدراك هذه الحقيقة لابد وأن يقضى إلى تغير سلم أولويات المطلب في العلاقة بين العامل وصاحب العمل ، بل وإلى تغير جوهر البنية التي تتحكم في طبيعة دور كل منهما في هذه العلاقة وبالتالي طبيعة نظرة كل منهما للأخر . ذلك لأن هذا التغير سيبدل الجعدين الاجتماعي والطبيعي إلى تلك العلاقة بدلا من قيامها كلية على البعد المادي وهذه الذي يضع مصلحة طرف في تعارض دائم مع مصلحة الآخر ويسم العلاقة كلية بطابع صدامي . فالعلاقة المادية بين الطرفين والتي يطالب فيها العامل بمزيد من الأجر بينما يطمح صاحب العمل إلى تحقيق المزيد من الربح هي في جوهرها علاقة قائمة على اليقين بأن المزيد هو الهدف الأول للطرفين . فالعامل يريد المزيد من الأجر ليستملك المزيد من الحاجات دون أن يدرك أن آليات العقلية الاقتصادية تركز درجة الفقر التي يعيش فيها مهما بلغت درجة تحديثها . بمعنى أن العامل الغربي يعيش في مستوى أرقى من العامل في البلاد الفقيرة . ولكن هذا

لا يعنى بالضرورة أن درجة فقره اقل ، لأن عملية تحديد الفقر التي منحته قدرا من الإشباع النسبي لحاجاته سرعان ما تزيد من حدة هذا الفقر كلما ازدادت درجة تحديثها . ولو أدرك العمال هذه الحقيقة لاكتشفوا معها أن شمة مطلب أشد خطورة على أصحاب الأعمال من طلب رفع الأجور الذي سرعان ما يتحول في الواقع إلى أداة ضدهم بينما يبدو في الظاهر أنه أداة في صالحهم . فطلب رفع الأجور هو الطلب الوحيد الذي لا ينال من أسس العقل الاقتصادي ، ولا يتعارض مع آليات النظام القائم عليه ، ولا يؤثر بالسلب عليه ، فهو طلب تابع من عملية « تكمية » القيمة وتحويلها إلى كم يتناسب من منطق العقل الاقتصادي القائل بأن المزيد من كل شيء هو الأفضل .

لكن الطلب الذي يؤثر بشكل فعال على آليات النظام القائم هو ذلك الذي لا ينطلق من منطق العقل الاقتصادي ، ولا يترك عملية تحديد الحاجات خارج سيطرة القطاعات العرضية وفي أيدي حفنة قليلة من الشريحة إلى الربح ، وإنما ينطلق من منطق القناعة ورفض التسليم بسيادة آليات العقل الاقتصادي . فنحن

نلاحظ في المجتمعات الغربية المعاصرة مثلاً أنه كلما طالب العمال بمزيد من الأجور كلما ربط أصحاب العمل بتلبية هذا الطلب بتحقيق المزيد من الإنتاج أو بزيادة ساعات العمل . لكن إذا ما طالب العمال بدلاً من ذلك مثلاً بخفض ساعات العمل الفعلية ، وبخفض كم الإنتاج الكلي وزيادة وقت الفراغ الاجتماعي الذي ينفقه المجتمع في توثيق أوضاع العلاقات الاجتماعية وتحقيق المزيد من التواصل الإنساني ، بدلاً من تلك العزلة المضروبة على الجميع ، والتي يتفاقم معها التوتر وتزداد العصابات النفسية ، لوجدنا أن هذا الطلب سرعان ما يقابل بعداء شرس من أصحاب الأعمال . ذلك لأن الوقت الذي توفّر في المجتمع ككل نتيجة للتقدم العلمي ولتحقيق درجات أعلى من الكفاءة الإنتاجية ، ما لبث أن تحول إلى وقت مستخدم لإنتاج المزيد من الثروة ، دون أن يتاح للاغلبية المشاركة في تقرير مصير هذا الوقت الفائض ، أو أخذ رأيها في مسائل استغلاله ، فالعقل الاقتصادي يحتم أن يستخدم كل وقت متوفر لا في مزيد من استمتاع الإنسان بحياته ، وإنما من أجل تحقيق مزيد من الإنتاج ، وبالتالي مزيد من الربح للأغلبية .

وعندما يطالب العمال بتقليص ساعات العمل يشعر هذا الطلب العداء ، لأنه لا يتعارض فحسب مع أسس العقل الاقتصادي ، ولكنه يمهّد الطريق لنزع زمام السيطرة على عملية تحديد الحاجات من أيدي الأقلية ووضعها في أيدي الأغلبية . وهذا من الأمور التي تهيء الفرصة أمام منطق القناعة عندما يجد العامل أن من حقه أن يحدد فترة عمله وفقاً لتحديد احتياجاته ولحدّه من منطق الشره الذي يتحكم فيها . ومن هنا يصبح من الممكن للفرد أن يعمل أقل وأن يستهلك أقل ، ولكن يستمتع بالحياة أكثر في الوقت نفسه ، حيث أن قيمة الحياة الكيفية لن ترتبط في هذه الحالة بالمعيار الاستهلاكي ، وإنما بمعيار آخر أكثر شمولاً وإنسانية ، وأكثر ملاءمة للبيئة الطبيعية التي نعيش فيها .

والواقع أن عدم سيطرة الأغلبية على صناعة الحاجات الإنسانية قد أدّى إلى خلق الكثير من الحاجات الوهمية التي استنزفت طاقات الطبيعة والإنسان على السواء ، وإلى تفكك النظام الاجتماعي وتهزؤ العلاقات بين البشر ، كما أدّى إلى الواقع البيئي الذي نعيش فيه والذي

تتهده إنسانته الأخطار من كل صوب . لأن المنطق الذي عاش عليه المجتمع الغربي كله طوال القرنين الماضيين ، والذي قام على أن المزيد من العمل يؤدي إلى تحسين قيمة الحياة ، وأن المزيد من الثراء سيساعدنا على التحرر من أسر الحاجة ، وأن السيطرة على الطبيعة ستقود إلى المزيد من الأمن وثقة الإنسان بالنفس ، وأن المزيد من الإنتاج سيملائنا حاجتنا بالمعنى ، ما لبث أن أدى إلى تدمير البيئة الطبيعية ، والبنى الأساسية للنظام الاجتماعي ، وشبكة العلاقات الإنسانية معا . ولأن هذه النتائج الثلاث مترابطة ومتداخلة بشكل كبير ، فلا بد هنا من الوعي بأن فصل عملية الحفاظ على البيئة عن سبلات العقل الاقتصادي الأخرى ، من الأمور القطرية والتي يقع فيها الكثير من انحصار البيئة من أحزاب الخضر ، الذين يقرعون بذلك في أنشودة العقل الاقتصادي المروعة . لأن من الضروري أن ترتبط عمليات إنقاذ البيئة الطبيعية برؤية شاملة للمستقبل تنصّ أولاً إلى التحرر من آليات منطق العقل الاقتصادي ، وإلى معرفة اتجاه مسار المجتمع الإنساني برمته .

وأول ما ينبغي علينا أن نتحقق منه

في هذا المضمار هو اليقين بأن العمالة الكاملة لكل أفراد المجتمع ولكل الوقت لن تتحقق مرة ثانية مهما حاولت المجتمعات ذلك ، فقد كان ذلك من سمات مرحلة انقضت وحلت محلها آليات أخرى . وثاني ما علينا إدراكه أن العقل الاقتصادي عاجز عن الإجابة على الأسئلة التي يطرحها التقدم التقني الحديث ، وقد لاحظنا عجزه عن توظيف الوقت المتوفر من التقدم التقني في إدخال تحسين كفي على الحياة الإنسانية ، بل أحاله إلى مزيد من الإنتاج الذي يؤدي بدوره لمزيد من الاستهلاك . للتقدم التقني يطرح في المحصلة النهائية معنى الوقت الحر والطبيعة التي يسببها الإنسان على محتواه ، وماهية

المجتمع الذي يزداد وقت الفراغ فيه عن وقت العمل والذي لا تتحكم العقلية الاقتصادية فيه ، في وقت الجميع . وثالث ما لا بد أن نتحقق منه أن النمو الاقتصادي ليس هو الحل الشافي لمشاكل المجتمع الإنساني ، لأنه لن يؤدي إلا إلى تفاقم المشكلتين البيئية والاجتماعي . فلو تحققنا من ذلك لأصبح من اليسر على المجتمع أن يعيد توزيع العمل بشكل عادل يتيح لكل فرد أن يعمل بعض الوقت ، فتقل ساعات العمل بالنسبة للجميع وتحسن كلفته . ويمكننا بعد ذلك أن ننفرغ لنتوسع نطاق كل ما يقع خارج نطاق العقلية الاقتصادية ، ولتعميق أواصر العلاقات بين البشر بعضهم وبعض وبينهم وبين البيئتين

الطبيعية والثقافية على السواء . والوعي بهذا الجانب سيؤدي بالتالي إلى تغيير طبيعة السياسة نفسها . حيث ستتحول الحركة السياسية الجديدة إلى حركة ثقافية ، تزداد الوعي بالانحياز التي أسقطها العقل الاقتصادي من الحساب ، فادت إلى تآكل البنية الإنسانية للحياة البشرية . وتعتمد النظر في الأسس الفلسفية التي قامت عليها الثورة الصناعية والتي لانزال نعيش تحت سطوتها حتى الآن ، تسعى إلى تحقيق المزيد من التوازن بين العناصر الاجتماعية والبيئية . فبدون إعادة نظر جذرية في هذا كله لن نتمكن من استيعاب حقيقة الثورة التقنية التي نعيشها والاستفادة منها إلى أقصى حد .

لندن : صبري حافظ

جاسبر جونز

في معرضيه بمتحف ويتنى وجاليري ليوكاستلى

السينما . ولا رثنا جميعاً نذكر فيلم « شهوة الحياة » المأخوذ عن كتاب إرفينج ستون الذى يحمل نفس الاسم ، وهو فى الحقيقة عمل روائى اعتمد أساساً على رسائل الفنان إلى أخيه ثيو واصدقائه من الفنانين الآخرين وليس سيرة ذاتية بالمعنى العلمى .

وقد بيعت من الكتاب الصادر فى ١٩٣٤ ملايين النسخ ، وفاز الفيلم الذى اشترك فى بطولته كيرك دوغلاس فى دور فان جوج ، وانطونى كوين فى دور جوجان ، بجائزة الأوسكار . ولا شك أن شخصية فان جوج الأسطورة التى تجمع بين

العالم ، إلا سوق الفن الذى خرج من هذه الأزمة ، على عكس المتوقع ، أكثر قوة واستقراراً . وخير دليل على ذلك الثمن الذى دفع فى لوحة فان جوج . ويضاف إلى فائض المال اليابانى ، بطيعة الحال ، قوة الين بالنسبة للعملة الاجنبية الأخرى وبصفة خاصة الجنيه الاسترلى والدولار .

ويمكن أن نضيف عاملاً هاماً آخر يرتبط بحالة فان جوج ، إنه تلك المسحة الأسطورية التى خلقتها السنون على الفنان الهولندى . وقد لعبت وسائل الإعلام دوراً هاماً فى خلق هذه الأسطورة ، وبصفة خاصة

عندما دفعت إحدى الشركات اليابانية أكثر من خمسين مليون دولار فى لوحة « زهور السوسن » لفان جوج فى إحدى المزادات ، كان للنبا وقصص الصدمة على مستوى العالم . وقد اتبرى الخبراء والمحللون على اثر ذلك يفسرون أو يملكون ظاهرة هذا الارتفاع غير المألوف فى أسعار فان جوج . ويمكن تلخيص أهم الأسباب التى توصفوا إليها فى سببين أساسيين ، أولهما أن اليابانيين لديهم فائض من المال لا يعرفون ماذا يفعلون به فاتجهوا إلى الاستثمار فى الفن الذى أثبت أنه لا يتأثر بهزات الأسواق المالية وآخرها انهيار بورصة وول ستريت ، الذى اهتزت له أسواق

جموح البراءة والجنون تدين بالكثير إلى خيال الروائي وعبقريه مولود التي خلعت ظلالاً من الرومانسية والميلودرامية على حياة الفنان التي لم تخل بالفعل منهما .

إذن يتحسب هذا التفسير في جانب منه على فان جورج باعتباره حالة فريدة فعادنا نقول عن جاسبر جونز Gasper Johns الفنان الأمريكي المعاصر الذي لا يزيد عمره عن ٦١ عاماً والذي بيعت لوحته « علم ابيض » بسبعة ملايين دولار ، يوم ٩ نوفمبر سنة ١٩٨٨ ولم تمض بضعة أيام على هذا الحدث حتى بيعت له لوحة اخرى « بداية زائفة » بمبلغ ١٧ مليون دولار ، ضارباً بذلك رقماً قياسيأ لم يحققه فنان على قيد الحياة من قبله .

فمن هو هذا الفنان الذي تشهد نيويورك حالياً معرضين لأعماله ، الأول ، معرض شامل لرسوماته بمتحف ويتنى للفن الأمريكي ، والآخر يضم أحدث أعماله في التصوير ، في جاليري ليوكاستيل ، أهم قاعات العرض الخاصة في المدينة ؟

وكالعادة أثار عرض أعمال جونز موجة من الكتابات النقدية ، الصحفية والأكاديمية ، التي تحاول في معظمها أن تفك ما اصطلح النقاد الأمريكيون على تصويره كغلاسم . واعتقد أنا ما يساعد إلى حد كبير ، على الدعوة إلى التعامل مع أعمال جاسبر جونز على أنها رموز مستغلفة ، عوامل مختلفة يأتى في مقدمتها زهد الفنان الكبير في مفريات تسليط الأضواء على شخصه ، على عكس غالبية الفنانين التشكيليين الأمريكيين الذين ارتبطت شهرتهم بموجة رواج الثمانينات ، وارتاحوا إلى مبالغات صحافة الإثارة في ملاحقة أخبارهم ضمن أخبار نجوم الكرة والملاكمة وميلودرامات التلفزيون .

أضف إلى كل ذلك أن الفنان نفسه ، إذا صادف أن تحدث مع كاتب صديق ، يميل إلى القموض في ردهه على التساؤلات عما يقصده من هذا الشكل أوذاك الرمز .

إذا كانت الشهرة وذيعر الصيت صنوين لمعنى النجاح ، وفقاً لما اصطلح عليه المجتمع الأمريكي ، والذي يُدرج عادةً في كلمتين :

النجومية والثروة . ففي الوسع الثقل أن جاسبر جونز وضع قدميه على بدايه الطريق إلى ما سيميه الأمريكيون بمركبة النجم الأعظم منذ سنة ١٩٥٩ ، ولم يكن يتجاوز عمره ٢٩ سنة ، ففي هذه السن المبكرة ، احتل الفنان صورة غلاف مجلة « تايم » على أثر نجاحه بالمباغت كراش للفنان الطليعة الشبان ، بعد بيع جميع لوحات معرضه الأول الذي أعلته سلسلة من المعارض الخاصة في باريس وميلانو وغيرهما من المدن الأوروبية خلال نفس العام ، وكان جونز ، قبل ذلك بسنة واحدة ، مجرد فنان نكرة يحاول أن يشق طريقه في الصغر . وقبل ذلك بعشر سنوات ، على وجه الدقة ، أتى جونز إلى نيويورك ، بعد دراسة قصيرة في جامعة ساوث كارولينا مسقط رأسه ليبدأ حياته الفنية . ولم يمض وقت طويل حتى اضطر الفنان الشاب إلى العمل كساع ، وكان لا يزال يتسائل كيف يبدأ ممارسة الفن . وتاجل الزرّ على هذا التساؤل عندما جُند في الخدمة العسكرية ، في سنة ١٩٥٠ ، وفي سنتين مجدداً خلال الحرب الكورية .

وبعد تسريحه من الجيش ، عاد جونز إلى نيويورك ، وعثر على وظيفة

بائع في إحدى مكتبات مارلبورن
وسط المدينة . ويتذكر الفنان تلك
الفترة « لم تكن رؤيتي واضحة . كنت
مضروباً وبلا جذور . وكانت تسيطر
على فكرتي أن أصبح فناناً ذات يوم .
فقد كنت أدرك منذ زمن بعيد ، بعيد
للغاية ، أن هذا هو ما أريده . ولكن
ما من شيء فعلته كان يبدو أنه يقربني
من الحالة التي أكون فيها فناناً . ولم
أكن أعرف كيف أحقق ذلك .

وجاءت نقطة التحول في ١٩٥٤ ،
عندما جمعت الصداقة بين جونز
والفنان روبرت روشنبيرج . وكان
روشنبيرج أيضاً وفداً إلى نيويورك من
مسقط رأسه تكساس ، أي
بلا جذور في المدينة الكبيرة ، ولكنه
كان في ذلك الوقت ، على عكس جاسبر
جونز ، أكثر رسوخاً وضجاً فقد أقام
عدة معارض فردية ولت الانتظار
بأعماله الثورية (اللوحات السوداء)
و (اللوحات البيضاء) . وكان
روشنبيرج ، بحكم طبيعته الانسحابية
على عكس جونز الانطوائي ، يعرف
معظم فناني الطليعة في ذلك الوقت ،
ويقول جونز أنه كان أول فنان جاد
يلتقي به .

ول منتصف الخمسينيات ، كان
روشنبيرج يعيش في مرصم بمعنى قديم
في قاع المدينة وكان مرصم جاسبر
جونز في الطابق الأسفل مباشرة .
وخلال تلك السنوات توالت العلاقة
بين الفنانين ، وكان من الطبيعي أن
يتبادلا الأفكار والأحلام بصفة
يومية . ويعترف روشنبيرج بأن كليهما
استفاد من الآخر نتيجة لتناقض
شخصيتهما .

وكان روشنبيرج في هذه الفترة يعول
نفسه من تصميم فيترينات المحل
الكبير الأنيق بونويت تيلر ، كلفان غير
متقنع ، وذات يوم طلب إلى جونز أن
يساعده . ويقول جونز أن روشنبيرج
كان يعمل بصورة متقطعة . وكان
لا ييسود إلى العمل إلا لأن نقوده
نفدت . فترك جونز عمله بالمكتبة وبدأ
يعمل مع روشنبيرج .

وبعد أن أتبع له الوقت الكافي
للرسم ، قرر جونز أن يبدأ من جديد ،
وفي ١٩٥٤ أنلف كل اللوحات
الموجودة في مرصمه . ويقول .. إنني
فيما أعتقد لمست جانباً ما من كرامة
الذات في افتقاري للهدف ، وكنت أأمل
في أن أدفع إلى إيجاد وضع جديد ،

أن أعثر أسلوب تفكيري ومحتوى
عملي . .

لم يكن جونز على يقين تام من
الأسلوب الذي يريد أن يأخذه عمله
الجديد ، ولكنه كان يعرف الأسلوب
الذي ينبغي أن يقاومه . وكانت
التعبيرية التجريدية هي الأسلوب
الساكن آنذاك ، وكان كثير من الفنانين
الشبان يتهافون على تقليد جاكسون
بولوك ، ودي كونيغ من الطاب هذا
الاتجاه ، ولكن جونز لم يكن واحداً
من عبدة الأبطال « لم أرغب في أن
أقل ما فعلوه ، وقررت أن أبدأ عن
عملي أي تشابه مع عمل آخر »

وذات يوم في ١٩٥٤ ذكر جونز
بصورة عارضة لروشنبيرج وهو
يتعجب أنه علم بأنه كان يرسم علماً
أمريكياً . ولكن روشنبيرج لم ير في
الحلم عجباً على الإطلاق ، وقال « إنها
في الحقيقة فكرة رائحة » .

وهكذا عاد جاسبر جونز إلى
مرصمه ، وخلال فترة امتدت عدة
أشهر رسم عمله الأول المرصع
بالنجوم . لقد تقلد الفنان بنسب
البناء الهيكلي ، وإن كان قد نبذ ألوان

العلم الأمريكي المعروفة ، واستعاض عنها باللون الأبيض الأشهب .

ويعد انجاز سلسلة من اللوحات التي قدم فيها تنويعات على نفس الموضوع ، انتقل جونز إلى الأبجدية والأرقام من صفر إلى ٩ والأشياء التي تقع عليها العين ولا تتفحصها كما يقول الفنان .

ولم يكن يدور بخلد جاسبر جونز أن هذه اللوحات التي تصور الأعلام والأرقام وحروف الأبجدية يمكن أن تشير زوياً في الوسط الفني ، فقد عرض قبل ذلك لوحته « الهدف الأخضر » في ١٩٥٧ في المعرض الذي أقيم بالمتحف اليهودي بنيويورك ، لكنها لم تلفت نظر أي ناقد من النقاد .

وكما كان جاسبر جونز صدينا لصديقه الفنان روشنبيرج بتشجيعه على رسم العلم الأمريكي ، فقد لعبت الصدفة ، ومن خلال روشنبيرج أيضاً دوراً هاماً في الانتقال بسط المعمورين إلى الأضواء .

وذات يوم في ١٩٥٧ ، مر ليوكاستيلي الذي كان قد فتح مؤخراً

جاليري جديدا خصصه للفن الطليعة ، بمسرح روشنبيرج لمشاهدة أعماله ومناقشة إمكان تنظيم معرض له . وعندما ذكر روشنبيرج أنه سينزل إلى صديقه جاسبر بالطابق السفلي لإحضار ثلج من الثلجة التي يشتركان في ملكيتها . التقط كاستيلي الاسم وتسائل هل هو جاسبر جونز صاحب لوحة « الهدف الأخضر » التي عرضها المتحف اليهودي ؟ وما إن تأكد من ذلك حتى هوى إلى رسم جونز حيث شاهد أعماله ومن فرط الانتفعال والإعجاب نُسِي حكاية روشنبيرج واتفق معه على عرضه الأول في يناير ١٩٥٨ .

وكان هذا المعرض الذي عرض فيه جاسبر-جونز لوحات « العلم الأبيض » وتنويعات العلم الأخرى و « هدف وأربعة وجوه » بمثابة مولد مدرسة فنية جديدة زلزلت الأرض من تحت التعبيرية التجريدية التي كانت تسود في ذلك الوقت ، ومن ثم مولد فنان كبير .

وعن هذا المعرض كتبت نيويورك سبواومون تقول .. عندما افتتح المعرض بجاليري كاستيلي صدم الجمهور . فقد شاهد لوحات تحمل

أسماء مثل « علم » و « علم أبيض » و « هدف وأربعة وجوه » .. وبدأ أن ابتدأ موضوعاتها يسخر من الفن الجاد الراقي . وعلى عكس التعبيريين التجريديين لم يهتم جونز بالكفاح النبيل أو المثل الرومانسية أو المسمى البطولي نحو التسامح . فكانت العاطفة الوحيدة التي يذم عنها عمله مجرد بسخرية صارمة باردة . وقد وصف المؤرخ الفني ليونستينبرج رؤى فعل رسام مشهور زار الجاليري بقوله « إذا كان هذا تصويراً فيستحسن أن أترك الفن » .

لكن فن جونز نال الاعتراف باعتباره نقيضاً أصيلاً للتعبيرية التجريدية فقد فُرِغت أعلامه وأهله وأرقامه المرسومة بالإستسل من أي إيحاء أو جلال ، وقد جعلت المشاهد يتساءل عما إذا كانت اللوحة ، مثل فنجان أو مقعد ، مجرد شيء مادي عادي . وكتب الناقد هارولد روتنبيرج يقول أن جونز يضرب واحدة ففى على الكهك يشان معنى اللوحات الفردية ووجه الانتباه إليها كأشياء وسط أشياء أخرى :

وفي ١٩٨٧ ، سلّطت الأضواء على لوحاته الأربع الأخيرة التي عرضها

في جاليري كاستيلي تحت اسم « الفصل » . ويصور هذه الأعمال التي كانت ثمرة جهد سنتين مسيرة الإنسان عبر الزمن ، من ازدهار الربيع إلى برودة وقناسة الشتاء وتسيطر على الأعمال الأربعة صورة ظل الفنان متمكناً بحجمه الطبيعي على اللوحة - وهي كما يقول المؤرخون المرة الأولى التي رسم فيها جاسبر جرنز صورته الحقيقية بحجمها الكامل .

وفي كل لوحة من لوحات الفصل يحتل ظل أو شبح إنسان - الفنان نفسه - موقعاً هاماً من وسط التكوين يختلف من لوحة إلى أخرى حسب الدلالة المطلوبة ، وتحيطه صور من ماضي الفنان : علم أمريكي ، بقعة ، ذراع هارت كرين . وتقول ديورا سولومون في موضوع الغلاف الذي نشر بمجلة نيويورك تايمز في يونيو ١٩٨٨ بمناسبة معرض « الفصل الأربعة » ، إنه بالرغم من أن هذه المؤثرات تقلل تاويلات لانهاية لها ، إلا أن الأمر لا يتطلب أن يكون المرء مخبراً سرياً لكي يفهم « الفصل » على أساس أنها بكتائية شخصية في وجه الشينوخة والموت ، والخصص المختبئ في اللوحات الأربع ليس بطل

قصة بوليسية أو قصة حب . إنه مجرد شبح لوجه له ، حزين سيلويت رمادي يشاهد ، بلا حيلة ، عاله وهو يتأكل فيما حوله .

وربما كان هذا التفسير البسيط هو أول ، وربما آخر ، ما يمكن أن ينجار إلى ذهن مشاهد أعمال الفصل التي تتجاوز اللوحات الأربع لتشمل مجموعة من الرسوميات وأعمال الحفر المستوحاة من اللوحات الأصلية .

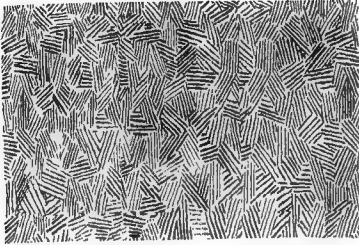
ولكن النقاد والمؤرخين الأمريكيين الذين يتابعون أعمال الفنان لا يتكلمون أن يتراقوا عند الدلالات المباشرة لمكونات العمل الفني ، وهي : في هذه الحالة ، جذ بسيطة وربما لا تتحمل سبر أغوارها .. إنها مجرد علم أمريكي وأباريق فسارلية وذراع وصورة لرأس الجيسكتدا ، وهي في مجموعها مفردات الفنان الخاصة التي قتلت شراً .

فقد اعتبرت باربرا روز في مقال نشرته مجلة فوج أن لوحة بيكاسو « الشبح » (١٩٥٢) التي يصور فيها الفنان نفسه وهو يدلف إلى غرفة نومه ، المصدر الطومى للوحات للفصل الأربعة . وتضيف جيل

جونستون إلى ذلك مصدراً آخر لبيكاسو أيضاً لوحة « مينوطور ينقل متاعه » (١٩٢٦) ويصور كلا العليين متاع بيكاسو ، عشيقته في تلك الفترة - مضطجعة في الفراش أمامه بينما يعبر الباب في لوحة « الشبح » ، وفي الصورة لرس في حالة مخاض (يقال إن بيكاسو كان يشير إلى عشيقته ماري تيريز) ، رأسها متولية من العربة التي تجرها (في صورة مينوطور) في لوحة « مينوطور ينقل متاعه » ، فقد انتقل

جونز من هذه اللوحة بالذات عدداً من العناصر أبرزها السلم الشبهي الذي ربطت به لوحة جابل يعيطه ، والنجوم الشهباء ، التي تشبه الزمور أو نجمة البحر ، في سماء بيكاسو . كما تظهر عجلة العربة في عدد من الرسوميات وأعمال الحفر المستمدة من لوحات « الفصل » ، بل إن جونز ، لم يكتف بذلك ، بل أخذ من لوحة المينوطور غصن الشجرة الذي يتدل في جميع لوحات الفصل تارة حاملاً براعم - في الربيع - ولوراقاً في « الصيف » - وبشوحاً ومكسوراً في « الخريف » - وميتاً في « الشتاء » .

وفي الواقع ، لا يملك الناقد « الموضوعي » ، بعيداً عن الغشاة



عبر

— حفر ليلى جراف وحفر على اللين والخبث

بقوله « لقد أصبحت صور جونز أيقونات لا يمكن أن تحصى من الفن المعاصر ؛ فهي تظهر القيم الجوهرية لثقافتنا . وهي في مجموعها أرفع تأثيراً لأنها بسيطة للغاية ؛ ليست مجردة اعلام ، ولكنها ارقام ومشاجب معاطف ، « وليات » كهربائية ولوحات « نثشان » . وباستخدامه هذه المعطيات الجاهزة ، وهي من موضوعات المدارس الابتدائية ، شكل جونز عالماً غنى الظلال ، كل شيء فيه أكثر ، أكثر بكثير مما يبدو . ويتأملنا في هذه اللوحات ، تفعل أعمال جونز ما تفعله كل أعمال الفن العظيمة ؛ فهي تبين لنا كيف نرى - ولا نرى - العالم »
نيويورك : احمد مرسى

مختلفة ، لم يعد الآن ذلك الرمز القرمي ، ولكنه يمثل فترة هامة لا في حياة الفنان فحسب ، بل في تاريخ الفن نفسه . ويقول روبرتا سميث « ان اعلام جونز ولوحات « الهدف » أو « النثشان » هي جزء من تاريخ أكبر من جونز نفسه ، إذا كان في الواسع قول ذلك » .

وحتى لا أتخذ وحدي عن أولئك النقاد الذين يستهويهم دور المخبر المسمى عند قراءة عمل فنى عظيم ولكنه بسيط أشير إلى موضوع غلاف مجلة نيونويك ، بمناسبة افتتاح المعرض الشامل للفنان بمتحف ويتنى بنيويورك في أكتوبر ١٩٧٧ ، حيث عبر مارك ستيفنس عن هذه الفطرة

التي تُلّف في معظم الأحيان أعمال الفنانين الذين يتحولون في حياتهم إلى أسطورة ، والذين انتقدتهم الفنان نفسه في شبابه انتقاداً لأدعاً في تمثاله « الناقد » ، الذى يتألف من نظارة تخفى شفتين بدلاً من العينين ، أقول بعيداً عن هذه المؤشرات ، لا يزال جاسبر جونز ينتهج « الانتحالية » التى عُرف بها كلفان في سنواته المبكرة . وهذه الانتحالية التى ربما كانت تبدو في البداية أقرب إلى العضوية ، أخذت تتحول على مرّ السنين إلى أبجدية خاصة تحمل فيما وراء أشكالها المادية ، فصلاً من السيرة الذاتية للفنان . فالعلم الأمريكى ، الذى حاله جونز في سلسلة من الأعمال بأشكال وأساليب

أوروبا عبر قبرص واليونان

الحياة لتلعب الدور الذي لعبته ترونا طويلة ، أى أن تكون همزة وصل بين الشرق والغرب وبين القارات الثلاث أفريقيا وآسيا وأوروبا .

أما جمعية البرناسوس الأدبية فهي أعرق جمعية أدبية باليونان فقد أسست منذ ما يزيد على قرن ونصف ولها الآن فروعها في معظم المدن اليونانية ولها مدارسها ومعاهدها ومكتباتها ودورياتها وأنشطتها المتعددة على مدار السنة . يهمني فقط أن أذكر القارئ بأنها جمعية أهلية ويتم تمويلها عن طريق الهبات والتبرعات ويقع مركزها الرئيسى في قلب العاصمة اليونانية أثينا وأتمنى أن تتاح لي الفرصة مستقبلاً للحديث عنها بالتفصيل .

محاضرة حول مكتبة الاسكندرية ، وكان ذلك قبل اجتماع اللجنة الدولية لإحياء المكتبة يوم ١٢ فبراير ١٩٩٠ في أسوان ، وهو الاجتماع التاريخي الذى عقد في أسوان ، وحضرته كوكبة فريدة من الملوك والرؤساء والأمراء والأميرات وأقطاب العلم والأدب والحضارة . وقد قمت بزيارتي لأثينا قبل هذا الاجتماع بأيام قليلة وذ أثناء هذه الزيارة استطعت أن أقتن ميليني ميركورى وزيرة الثقافة اليونانية السابقة بضرورة الخضور ممثلة لبلادها في هذا الاجتماع النادر . وقد رحبت وجاءت إلى أسوان يصحبها صحفى وإعلامى استطاع فيما بعد أن يواكب الحدث ويطلع الشعب اليونانى على أهمية إعادة مكتبة الاسكندرية إلى

في طريقى إلى مطار أثينا عائداً إلى القاهرة منذ بضعة شهور ، عاودتنى نلس الذكريات التى طرقت خيالى أثناء عوبتى من مطار القاهرة إلى منزل ، بعد توديع رئيس جامعة أثينا الأستاذ ستاثوبولوس يوم ١٢ مارس ١٩٩١ ، ويعد أن وقع مع الدكتور مامون سلامة رئيس جامعة القاهرة اتفاقية التعاون بين الجامعتين المصرية واليونانية ، فقد تذكرت من جديد صورا من رحلتى الطويلة في خضم عالم الكلاسيكيات ، منذ أن فتح لي أستاذى الراحل محمد صفير خفاصة هذا العالم ، حتى تمت بزيارتي الأخيرة إلى أثينا وقبرص .

في فبراير ١٩٩٠ وجهت إلى جمعية برنايوس الأدبية الدعوة لإلقاء

« جائزة كافافيس » في الشعر لافضل ديوان . ووقع اختيار اللجنة على ديوان الشاعر أحمد عبد المهيى حجازي : « اشجار الاسمنت » وديوان محمد ابراهيم ابو سنة « رملد الاسئلة الخضراء » . وبذلك صار هذان الشاعران اول من حصل على « جائزة كافافيس » . وسيعقد مهرجان كافافيس سنوياً وعلى مستوى دولى منذ عامنا هذا . وإن تأجل عقده عن موعده الثابت - أبريل / مايو - إلى أكتوبر القادم نظراً للظروف الطارئة التي مرت بعالمنا العربي هذا العام .

وبين القاهرة واثينا أيضاً كان كاتب هذه السطور يتابع مشروعاً لاقبل اهمية بل يحد خطوة أخرى على نفس الدرب : إنه مشروع ترجمة « بداية ونهاية » للكاتب الكبير نجيب محفوظ إلى اليونانية . إذ كلفتني دار النشر « بسيخيوس » بهذا العمل فوز فوز نجيب محفوظ بنوبل (أكتوبر ١٩٨٨) . وفي نوفمبر ١٩٩٠ صدرت الترجمة وقمت بزيارة اثينا لتقديمها إلى الأوساط الثقافية والأدبية باليونان . وفي حفل التقديم القى السفير

جاراً ، ولم يمض أكثر من اسبوعين على عودتي إلى القاهرة ، حتى أرسل لي بالفعل الموافقة المبدئية على مشروع الاتفاقية مشفوعة ببعض المنح المصغية لهيئة التدريس والطلاب بقسم الدراسات اليونانية واللاتينية . وبعد أن وافق الجانب المصري على مشروع الاتفاقية لي مجلس الكلية ومجلس الجامعة أرسلت الدعوة الرسمية إلى رئيس جامعة اثينا ليزور مصر ضيفاً على جامعة القاهرة ، وليوقع على الاتفاقية التي ستفتح باباً واسعاً للتعاون بين الجامعتين والحوار بين الثقافتين

وبين القاهرة واثينا كان كاتب هذه السطور - وبالتعاون مع بعض الزملاء من أساتذة الجامعات المصرية وبعض الأديباء والمثقفين اللامعين - منشغلاً بمشروع آخر له أهمية الخاصة ألا وهو مهرجان كافافيس . إذ وجهت الدعوة إلى بعض الشعراء اليونان الشبان وقرانهم من المصريين لإلقاء قصائدهم وترجمتها إلى العربية واليونانية على التوالي . وتشكلت لجنة لفحص النتائج الشعرى المصرى في عام ١٩٨٩ / ١٩٩٠ بهدف منح

لم تطل زيارتي لاثينا هذه أكثر من خمسة اوسنة أيام . ومع هذا تحققت فيها بعض الأحلام التي راودتني منذ اعرام وأعوام . فلى لقاء لي مع رئيس جامعة اثينا طرحت عليه فكرة عقد اتفاقية للتعاون العلمى والثقافى بين جامعة اثينا وجامعة القاهرة . وتقوم هذه الاتفاقية أساساً على مبدأ تدعيم الدراسات اليونانية القديمة والحديثة عندنا في مقابل إنشاء قسم للدراسات العربية في جامعة اثينا (لأول مرة) . وتتضمن بنود الاتفاقية كذلك تبادل الأساتذة ، والإشراف المشترك على الرسائل لاسيما الدكتوراه . ويعد ندوة دورية كل أربع سنوات ، مرة في القاهرة عن الحضارة اليونانية وأخرى في اثينا عن الحضارة العربية . ونشر أعمال هذه الندوات ، بالإضافة إلى نشر موسوعات وقواميس عن الحضارتين المذكورتين باللغة العربية واليونانية . ولقد رحب رئيس جامعة اثينا بالفكرة ترحيباً

المصري الأستاذ أحمد الزنت كلفة الافتتاح ثم تحدث الشاعر اليوناني الكبير بليطاس عن الرواية والترجمة فأثنى عليهما واعتبرهما نتاج الثقافة المصرية الحديثة المتطورة والتي تشق طريقها الآن بقوة إلى اليونان، كما سبق لها أن فعلت ذلك في سائر دول أوروبا ولا سيما بعد فوز نجيب محفوظ بنوبل . وجدير بالذكر أن المكتبة اليونانية حظيت في عام ١٩٨٧ بترجمة للقرآن الكريم نشرت في طبعة فاخرة باثنيًا وجمعت هذه الطبعة النص العربي للقرآن وجهًا لوجه مع نص الترجمة .

وفي الكلمة التي القاها كاتب هذه السطور في حفل تقديم ترجمته لرواية نجيب محفوظ إلى الجمهور اليوناني رأى أن يركز الحديث على السمات الرئيسية المميزة لأدب الكاتب المصري الكبير ، وجاء فيها أن رواية « بداية ونهاية » تمثل البداية الحقيقية لنجيب محفوظ لأنها تتضمن كل بذور العقيدة الروائية المحفوظية كما أنها تصور الحياة المصرية - ولا سيما القاهرية - خير تمثيل . ولقد إن نجيب محفوظ يعتبر شجرة ضخمة تضرب جذورها في عمق التربة

المصرية أرض النيل ، ولكنها بغروها المورقة تغطي بظلمها الظليل كل البشرية لأنها تعالج الهموم الانسانية في أرقى صورة فنية ، ونجيب محفوظ هو الكاتب المصري الذي ظل يحفر في حوارى القاهرة وأزقتها ستين عاماً وفي نهاية المطاف وجد نفسه في سقوكلهم ويبيده جائزة نوبل وعمل رأسه تاج المجد الأدبي الذي كلفه به العالم .

وفي اليوم التالي مباشرة وقعت المفاجأة الكبرى ! ذلك أن حفل التقديم انتهى حوالى الساعة الواحدة والنصف ظهراً ، فإذا بي اكتشف في صباح اليوم التالي أن ثلاث عشرة صحيفة تخصص عناوين صفحاتها الأدبية لترجمة « بداية ونهاية » ، بالإضافة إلى وسائل الاعلام المسموعة والمرئية والتي لم تتمكن من متابعتها شخصياً . لقد دهشت ايما دهشة لهذا الترحيب البالغ من الجمهور اليوناني ولهذا الإقبال الذي لم أتوقعه على أدبنا العربي المعاصر . وقال لى الناشر إن مكتبة واحدة باعت في اليوم الأول ستمائة نسخة وإنه في غضون يومين أو ثلاثة بيع ألفا نسخة . وزاد من عجبى أن مدينة

اثينا لا يزيد تعداد سكانها على ثلاثة ملايين نسمة !

وعندما احتفلنا هنا في القاهرة بترجمة « بداية ونهاية » بمحضور نجيب محفوظ نفسه وبمصاحبة وفد يوناني يتصدره السفير والمستشار الثقافي وبعض المهتمين من الجامعات المصرية ورئيس جمعية الصداقة المصرية اليونانية لم يفت الصحافة الأدبية اليونانية أن ترسل وفداً يغطي هذه المناسبة . جاء محرران من مجلة « إنا » (Ena) ومعها « واحد » لعمل تحقيق صحفى شامل عن نجيب محفوظ والقاهرة . وكان من بين ما اهتموا به متابعة نجيب محفوظ في يوم كامل من أيامه القاهرية بداية من خروجه من منزله الساعة السادسة والنصف وسيره على الأقدام إلى قلب القاهرة ، ومجلسه في « الأهرام » ولقائه بمريديه كل يوم جمعة ... وكان المحور المرافق يتابع نجيب محفوظ بالكاميرا ولا يبالغ إذا قلت إنه بالفعل لتقط مئات الصور له . ونشر التحقيق على صفحات المجلة فغطى حوالى عشر صفحات تحت عنوان « الزمان .. توقف في القاهرة » . هذه خطوة بلا شك من خطوات كثيرة أخرى لتوسيع قاعدة التعارف والحوار بين

الأدبين . وخلال الأيام التي قضيتها
بأثينا توافد على مقر إقامتي الكثيرون
من كتّاب وأدباء وشعراء اليونان
حاملين إلى الهدايا من ثمار قرايحهم ،
وهكذا عدت بمكتبة يونانية حديثة
تضم آخر ما صدر في اليونان من
الأعمال الأدبية . وفي لحظة خروجي
من الفندق متجهاً إلى المطار في طريق
العودة إلى القاهرة استدعاني عامل
الفندق وأنا أهم بركوب السيارة لكي
أرد على مكالمة تليفونية . إنها الأدبية
اليونانية - المصرية هـ . فويسكى
(صاحبة أفضل كتّاب عن الأدب
القبرصي - المصري نيكولا نيبديس)
تقول لي إنهم يتحدّثون الآن في
التليفزيون اليوناني عن ترجمتك
لنجيب محفوظ . ففي برنامج بيت على
الهواء مباشرة ذكرت إحدى ضيوفك
البرنامج التي عاشت في مصر بضع
سنتين أن طه حسين حاول تأميم
قسم للدراسات اليونانية في جامعة

القاهرة وفشل !! فاضطرت
فويسكى للاتصال فوراً بالتلفزيون
وصححت هذا الخطأ على الهواء
مباشرة . وقالت للمشاهدين « أن
رئيس قسم الدراسات اليونانية
بجامعة القاهرة - وتعلمي كاتب هذه
السطور - موجود هذه الأيام في أثينا
وإنه يناديها هذا المساء إلى القاهرة
وأنة قد جاء ليقيم ترجمته لرواية
نجيب محفوظ « بداية ونهاية ...
إلخ » .

ومن أصداء صدور هذه الترجمة
أيضاً أنني تلقيت دعوة من وزارة
التعليم القبرصية لإلقاء محاضرتين
الأولى في العاصمة القبرصية ،
نيقوسيا ، والثانية في ليماسول
(المتوأمة مع الاسكندرية) وفي هاتين
المحاضرتين تحدّثت عن نجيب
محفوظ . وعن الدراسات اليونانية في
مصر وتأثيرها في الأدب العربي
الحديث . وقد قدّمتني في المحاضرة

الأولى للجسمود وزير التعليم
القبرصي . وحضرها السفير المصري
في نيقوسيا الأستاذ نصر مصطفى
مهدي ، وكان هذا اللقاء فرصة
للحديث عن التعاون العلمي والثقافي ،
وعن الجامعة القبرصية التي ستفتتح
في العام القادم ، وعن ضرورة إنشاء
قسم للدراسات العربية والشرقية
بها ، وعن الصلات التي لابد أن تقوم
بين الكتّاب المصريين والكتّاب
القبارصة .

إن الطريق إلى أوروبا يبدأ من
اليونان التي بدأ بها أسلافنا سيرتهم
نحو صقلية وجنوب إيطاليا
والأندلس . ومن المؤسف أننا أهملنا
هذه الجسور في العصور الحديثة فلم
نطرقها إلا في خطوات قليلة متردة .
لكن يبدو أننا نذكره الآن أهمية هذا
الطريق .

أثينا : أحمد عثمان

افتتاح متحف بولجاكوف ... أخيراً

القديمة تقول : « دكتور م . م .
بولجاكوف ، أخصائي الأمراض
الزهرية » أحس بفيضة التزامل في
المهنة ، وأضحك من هذا الاختصاص
القديم . استذكر متذكراً أن الزهري
في تلك الأيام من أوائل القرن كان
مشكلة طبية كبرى ... تسحق البشر
من الجلد حتى الأعصاب . والملح
حصافة الطبيب الذي كان يعي بقوة
الكاتب في أعماقه وكان يدبر له المزيد
من الجراح ... يحصد الركن الصغير
للمهنة كيما يفتتح المدى للروح . وإي
روح .

لقد زرت من قبل هذا البيت الذي
سكنه وعمل فيه بولجاكوف قبل أن

وتأتيها اللحظة المناسبة لتعود .
ويعود معها الكاتب وكأنه يحيا يفتح
باب بيته الذي أوصدته أوامر
الشيوعية الميكانيكية طويلاً . وعند
الباب إخال أن روح الكاتب تقف في
استقبال محيية .

تلاميذ من مدارس .. كيف « ،
وطلاب جامعة ، وقراء عابدين ،
وسماح ، وأنا ، وبلقات زهور شتى .
جميعاً كنا نسعى إلى البيت الصغير
الجميل بقرب كاتدرائية
« أندرسكي » . وإلى جانب الباب
المفتوح .. على حائط المصيص
الأبيض الناصع وإلى جوار لوحة
برونزية لوجه الكاتب كانت اللافتة

بينما كنت أصعد تلال « بادل »
المتجرفة بخضرة الربيع الطالع . ول
الشارع الموصوف بالمصخور صعوداً
إلى قمة « أندريفسكي » الجميلة .
أوجت لي الحشايش الغضة الثابتة
بين صخور الجرانيت المصقول
والبازلت بمدى قوة الروح الرقيق
الذي كنت أسمى إلى بيته . قوة
الكاتب الذي هتف ببشر في رحاب
روايته الهائلة والمعلم ومرجيتا « :

« الكتب لا تحترق » . نعم ، فالكتابة
الحقة لا تحترق أبداً .. لا تتبدد .

ينتقل من كيف إلى موسكو ويتفرغ تماماً للآداب . لكن زيارتي السابقة تمت تسلاً من الباب الخلفي ويتواطأ من بعض اقارب بولجاكوف الذين مكثوا يشغلون جزءاً من البيت ويحرسون آثار الكاتب .

كان العناية بذرتهم لهذه المهمة حتى لا يندثر الأثر . فقد مكث البيت مغلقاً رغم أن وزارة الثقافة — كما هو معتاد في الاتحاد السوفييتي — أصدرت أمراً بتحويل الشقة التي سكنها بولجاكوف إلى متحف بعد وفاته . لكن البيت المتحف لم يفتح أبوابه للجمهور . فقد كان صاحبه من غير المرغوب فيهم لدى سلطات الشيوعية الهتانية وما تلاها . ولعل في هذا البيت وسيرة صاحبه ما يثير إلى شيء ما جيد في ستالين رغم كل السوءات فمشة عاطفة غربية مكثت تتول ستالين تجاه بولجاكوف الذي لم يلقه أبداً ..

كان ستالين يقدر عمل بولجاكوف وموهبته إلى حد أنه ذهب لمشاهدة إحدى مسرحياته « يوميات توربن » مسرحات عديدة . وعندما منعت السلطات بولجاكوف من النشر ومنعت مسرحياته من الظهور على خشبة المسرح ، لم يكن ستالين يعرف

بذلك . ولم يتبين مازق الكاتب إلا بعد سماعه أن بولجاكوف طلب السماح له بالهجرة . فاجأه ستالين بمكالمة تليفونية موجزة وجانية وأعاده مديراً لأكبر مسارح موسكو . عاد ينشر من جديد وعادت مسرحياته للظهور . وظل هذا الخيط الرفيع يربط الكاتب بحاميه الفريبي .. الدكتور دزي الشخصية المدورة .. ستالين الذي مكث ينجذب إلى نيرة الصدوق في صوت كاتب ملهم . لكن الخيط انقطع أخيراً عندما كتب بولجاكوف روايته « المعلم ومرجريت » انصحب الظل الحامي وتركه لوقدة الاتباع .

لم يفتوره ولم يحبسوه ولم يحدوا إقامته . لكنهم ظلوا يكتمون أفضل انفساه لأكثر من ستة وعشرين عاماً . ستة وعشرون عاماً مكثتها الرواية مضمومة من النشر — رغم تسريبها إلى الخارج ونشرها مترجمة — حتى سمح بنشرها أخيراً مجتزأة في عام ١٩٦٧ . وكان الكاتب قد مضى فاقداً بصره ، ومضى على وفاته أكثر من عشرين عاماً . لكن « الكتب لا تحترق » . فمن جديد تعود الرواية ، التي أحرق الكاتب إحدى مسوداتها الأولى ، إلى الحياة . وأى حياة . أفضل حياة تعيشها رواية في وطن كاتبها . فالآن تعتبر

« المعلم ومرجريت » من أكثر الروايات مبيعاً في الاتحاد السوفييتي . وتتند طبعتها المليونية على الفور . وتباع النسخة منها في السوق السوداء بعشرة أضعاف ثمنها الأصل . وتظل نادرة الوجود مع ذلك . فأى سرفيس .

السر يكمن في أن بولجاكوف كان من أول الذين أشاروا إلى عريضة الشيطان في تلافيف المجتمع « الجديد » . كان أول من أمسك بالشيطان في موسكو عبر صفحات روايته . أمسك به ميكراً جداً ومنذ بدا يكتب « المعلم ومرجريت » سنة ١٩٣٦ . كشف الشيطان وعزى أتباعه المتوارين خلف شعارات الاشتراكية وتحت لانتهاها التي افرغت من كل معنى . وكان شيطان رواية بولجاكوف لا يغوى إلا من تأمل بالكتب والمقاهة والفساد اللغوية . لم ينبغ من غوايته إلا الشاعر الذي تدرع بنظافة الروح وقوة الحب وطهر اليد التي لم تتسافل . ملحمة من شاعرية الدراما وتدفق النثر وتحليق الخيال . معادلة صعبة من الواقعية والسحر وقع عليها بولجاكوف قبل أن تولد تلك « الواقعية السحرية » وبعداً وبعد عقود . حتى أن أبرز نجوم هذه « الواقعية السحرية » — جابرييل جارتيا ماركيث عندما وجهوا إليه

السؤال عما إذا كان قد قرأ « المعلم ومارجريت » قبل أن يكتب مائة عام من العزلة انتفض ملسوعاً وأقسم بشدأ أنه لم يقرأ « المعلم ومارجريت » إلا بعد أن كان قد بدأ كتابة « مائة عام من العزلة » وكانت الرواية قد نُشرت مترجمة إلى الإيطالية — التي يعرفها ماركيت — قبل أن تنشر بالروسية .

مضيت أنتقل بين أرجاء البيت المظلم الذي فتح أبوابه أخيراً . لم يكن هناك الكثير من أثار الكاتب . قليل من الأثاث وبعض الصور والصفحات المكتوبة بخط يده خلف واجهات عرض زجاجية . خطى الزائرين الهامسة وهم يتنقلون يخشعون بين حجرات البيت الذي كان مسكناً لروح كبرى . روح مكنت لحس بها حاضرة وتغلف بالزائرين المبهين . روح مثل الكتب المظلمة لا تحترق ، ولا تموت .

♦ دقات مسرح آخر ♦

ظلت حياة المسارح السوفيتية حافظة لتقاليدها طويلاً لمسارح الأوبرا والباليه الكلاسيكي والكونسيرت وعروض تنكر وتنكر دون أن يعملها الناس حتى صارت كالأطباق الوطنية لا يشبع منها أصحابها لكن

مع رياح التغيير أو عواصفه أو هبات هوائه صارت تعدل للمسارح الروسية أنماط جديدة بينها الطيب وبينها الخبيث .

فمن ناحية تمرد روسيا إلى الانفتاح على التراث الأوربي مع تطلعها الجديد إلى الغرب . وإن كان تطلع المصالب بالدونية أحياناً . وفي موسم واحد توافد على المسارح السوفيتية في مدينة واحدة فريق المسرح الملكي البريطاني وباليه فرنسا الحديث وموسيقى الفرقة الايطالية . كل هذا يتاح ويغلب عليه المشاهدون السوفيتي بانبهار . وفي ثانياً ذلك يتصاعد نفس مسرحي غامض . لا أعرف إن كان قديماً ومكبوتاً أم هو حديث ومجهز على عجل وهو على أية حال مريب .. مريباً ذلك هو المسرح اليهودي السوفيتي .

بداية ليس ثمة اعتراض على أن يكون هناك آخر .. مختلف ومغاير إذ كان لاختلافه ومغايرته دأع حقيقي وأصول . وإن كان إسباغ الشوب الديني على الفن تعمداً يبعث على الريبة . وتتسع مسلحة هذه الريبة مع الإحساس بلح أعناق المسائل وافتعال التمايز . ثم يعصف بكل شيء أن يكشف الإنسان « أغراضاً

أخرى » تختلج وراء الفن والجمال لا ستهدف النفى والدنى . وهذا ما كان ...

في مدينة « كييف » وفي شهر واحد كانت هناك ثلاثة عروض ترفع لافتات « المسرح اليهودي » . أحدها يأخذ الطابع الأويرالي والأخران من عروض المسرح المعتمد على النص وإن لعب فيه الإخراج المسرحي بالرقص والغناء وتحريك الجموع ولعل أتوقف أمام ثالث العروض لإحكاكه ولأن المضمرة فيه موهة بغاية . وإن أنكم هنا عن الجو المحيط بالعرض داخل الصالة وخارجها لغير مناسبة المقام . وهو جو مشحون بصميم الدعاية الصهيونية السافرة وترغب اليهود في الهجرة إلى إسرائيل .

في المسرحية ، وأسمها « قطار للسفارة » ، يفضى النص مع قطار يطلق من الجنوب من « أوديسا » ويتجه إلى الشمال ، إلى العاصمة موسكو . وعند كل محطة يتوقف القطار فيهيط ركاب ويصعد آخرون . والمحطات فواصل زمنية تقسم التاريخ السوفيتي بداية من ثورة أكتوبر وحتى ما قبل جوبيا تشوف . ويمر استعراض حكاية كل راكب جديد يتم انتقال مرحلة زمنية من هذا

التاريخ ، يتحكم محكم وفكاهة يشتهر بها اليهود السوفييت الذين خرج من بينهم شارلي شابلن روسيا : « أركادي راكين » . كل هذا داخل ديكور فاخر الجويدة لقطار يتحرك مرتجاً ويصفر ويدخن على المسرح . وإخراج لمصرف أزيب . فما العيب في هذا كله ؟

الجيب أراه في نשל تاريخ أمه ... بل قارة مساحتها سدس الأرض هي الاتحاد السوفيتي ... ثم قصر هذا التاريخ على أقلية لا تصل جملتها إلى واحد بالمائة من مجمل السوفييت والمسرحية تصور هذا المشوار التاريخي للشعب السوفيتي وكأنه مشوار معاناة اليهود السوفييت وحدهم . عنصرية يشي فيها مجمل التوجه في النص ، وفهم منظور بدعاء في العرض كله . ثم إن الشخصيات تتغير ، تصعد وتهبط ، ويظل دوام الحضور في كل المشاهد لشخص الحاكم حامل التمود . وهو في المسرحية ذكي ولماح وخفيف الظل ولا يغلب أبداً غلاب . فهل هناك ما هو أوضح من ذلك ؟ لا أظن .

✽ شعراء الشوارع في موسكو ✽
رايت بعضهم في حديقة ميدان

بوشكين . ثم تابعتهم بكثرة في شارع أرباط . شارع الفنون والجنون الذي أراه من أجل شوارع الدنيا . شارع بلاطات الجرانيت الصقيلة والبيوت القديمة البديعة والمصابيح التي بلون الشفق ... أرواح الشعراء الذين قفصوا من شدة الصقيع ومكثت أرواحهم تشع بالنور . شارع رسامي الأرضة وعازقي البلالिका والسموات الملونة وعرائس الماتروشكا والمسابيا المستكعات والمغنين في الهواء الطلق . وكان هؤلاء الشعراء ينشدون قصائدهم في الهواء الطلق .. في شارع أرباط .

في البداية يتحنى الشاعر ركنًا وينزل حقيبة كتفه على الأرض ويبدأ في إلقاء قصائده بصوت جهير . لحظة بعد لحظة يبدأ تكون دائرة المستمعين من حوله . يستعيدونه فيعيد . ويستزيدونه فيزيد . وعندما يصل إلى خاتمة قصائده ، يتوجه إلى الجمهور منبهاً إلى أن القصائد التي أنشدتها موجودة في كتيب مطبوع بالجهود الذاتية وهو يبيعه لمن يريد .

وتتراوح أسعار هذه الكتيبات ما بين الروبل والروبلين . ولقد جمعت بعضاً منها .

لم تجبني طريقة توزيع هذه الكتيبات . فما إن يبدأ شاعر إلقاء قصائده حتى أتوقع أن ينتهي بالسؤال ومع كثرة تردى على أرباط صرت أتبين بعضاً من الصفات التي تجمع بين هؤلاء الشعراء ، فهم في الغالب شبان في العقد الثالث من العمر . وكتيبتاتهم مطبوعة على الروليت طابعة ريكية ومزينة برسوم كاريكاتورية . وفي الحقيقة لم أر في معظم ما سمعته لشعراء شارع أرباط غير نظم كاريكاتوري ذي طابع سياسي انتقادي .

أما عن الشكل فهو بسيط ونعني وذو إيقاع واحد تقريباً لا صور مركبة ولا استعارات بعيدة المنال . شيء أشبه بالزجل عندنا . والموضوع ما هو إلا تنويعات على لمن سياسي واحد ... إنتقاد للقادة السياسيين وسفرية من الحزب وأحياناً ترقيط للبعض مثل « يلتسين » . ثمة شجاعة صهيانية تتسلل من شخص جورباتشوف أو ليچاتشوف ودائماً هناك النعقة على « رايسا » زوجة جورباتشوف ولا بأس بذلك كله . لكنني كنت أطمح في شيء أغنى وأبهى .. شيء يليق بعمق قلب روسيا بوشكين وإيرمنتوف . ولم أعثر على ذلك في أرباط .

سيد خضير - الطيب لبيب - محمد محمود عبد الله - محمد حجاج (ومن المنوبة خلد السنبوبي - ابراهيم خطيب) ومن بنى سويك : (ثور كامل - عطية محمد) ومن سيناء والعريش . (حاتم عبد الهادي - سمير محمدين) ، وكذلك اسبسط والشرقية والبحيرة واسكندرية ، وإن يكن يوسفنا أن ترد - بالطبع - على جميع الرسائل . ولكننا منقلب فقط عند بعض النماذج التي ثبتت من أخطاء اللغة ، ورويت بمقدرة أصحابها على تطوير أدواتهم وتوظيف طاقاتهم لما هو انفعج . وقد توزعت هذه النماذج بين الدراسة والمسرحية والقصيدة والقصّة .

هذه - مثلاً - لدراسة أرسلها عبد الرحمن عبد الحوي ، من إسكندرية ، عنوانها : (اتصالات إيمان مرسل) ، وتدير حول الديوان الذي أصدرته الشاعرة المصرية الشامية - إيمان مرسل - في العام الماضي بعنوان : (اتصالات تفرج من كاف التكوين) . وهي دراسة مليحة بالإحصاءات

رقيقة ورائعة مواهب حقلية . وقد حدث ذلك بالفعل مع قصيدة « وفاء رزقي » المنشورة في العدد الماضي ، وثقلنا بأنك سينكر ، هي من ثقلنا في ضمير الأمة ، الذي تجسده ضماشر مديعها ومواهبهم ، مهما ثقلت وطأة الظرف التاريخي واشتدت مرارة الحزن ، بل إن هذا الظرف بالذات ، هو المحك الأمل لتقدرات المبدعين وطاقاتهم الخلاقة .

اتصت الرقعة الجغرافية للرسائل التي وصلتنا ، لتشمل - عربياً - المغرب وتونس والسعودية وبعض إمارات الخليج العربي ،

واتصت هذه الرقعة محلياً أيضاً ، لتعطي أغلب أقاليم مصر . ومحافظاتها ، من القاهرة - (عباس محمود عامر - وصلي هادي) - حسن حامد - حاتم فؤاد - خالد مصطفى) ، ومن الدقهلية : (حسن الصاوي - شريف أبو زينة - براهيم محمد براهيم) ، ومن قنا والأقصر : (حسن القيليحي - شريف فراج -

لم يكن يوسع أسيرة تحريره إبداع « ، وهي تواصل جهدها لكي تضيق اللحية بجدا بعد عدد - بين الحلم والواقع ، أو بين الطموح وما يتحقق منه ، أن تتجاهل عشرات الرسائل التي تصلها ، في زيادة مطردة ، كل شهر . وإذا ، قد استقر رأينا على أن نخصص هذه الصفحات كل عدد ، لتتواصل فيها مع قرائنا ، لأن كان أصعب الرسائل من هؤلاء القراء ، - وأغلبهم يخيضون بمحاسة ودأب المعارك الشورية الأولى مع أدواتهم ، في مجال الشعر والقصّة والمسرحية والدراسة الأدبية - قد حرصوا على أن يصلطوا على محارلاتهم ويواصلوا معنا ، فإن واجبنا ألا تكون أقل حرصاً . وإن نعد بكثر من أن نقرأ كل ما يصلنا بفتاة حقلية ، لا يشوبها تصمم أو إهمال ، ولكنها إن تصل أبداً إلى مستوى المجاملة التي نطم ضررها القائل ، على الكتب أو الأدب النافذ ، قبل أي طرف آخر . وأستأ نريد من قرائنا إلا أن يعلموا أن مسامحة النصوص الإبداعية لم تضح كماً إلا لأنها قد اتصت كيداً ويستكن سعادتنا جثة ، إذا ما عثرنا بين ما يصلنا من مواد - على نصوص

التي لم نَعُدْ باستخلاص الدلالات في سياق
رؤية نقدية متسقة ، ولذا لم يستطع الكاتب ان
ينفذ إلى القضايا الفنية الجوهرية ، التي يثيرها
الديوان . وهناك دراسة أخرى من إسكندرية
أيضا ، أرسلها ، على عوض الله كبر ،
يعالج فيها بعض القضايا النظرية في النقد
السينمائي ، وقد طالت الدراسة إلى حد
اكتثير ، ولكننا سنحاول أن نستخلص أهم
الأفكار الجادة في هذه الدراسة ، لنعرضها في
عدد قادم .

● هذه مسرحية شعرية من فصل واحد ،
أرسل بها من الجيزة «حسن مهران» ، وهي
بعنوان : (هناك يا ابن الخطيب) . تستلحي
المسرحية أحداث الخلق الأخيرة ، ولكنها تتفتح
بما فوق السطح ، فضلا عن غياب الصياغة
الشعرية ، وغلظة الخطابة والتورية ، والخلل
العروفي شير المبرد .

■ وهذه عشرات القصائد التي حملتها إلينا
الرسائل ، تكاد تشترك -جميعا- في خصائص
عامة واحدة ، سلبا وإيجابا ، وإذا فإن بعض
نماذجها يغني عن بعض ، يقول «حسن
القباجي» في إحدى هذه القصائد
تفرقت الطير في الأرض
للبحث عني

وخيل من القش نعدو
تأرجح أحلامنا في الهواء
أما «عيسى محمود عامر» ، فيبدأ
قصيدته (جلود النار) هكذا :
تُدبهر في وجه البدر منالير الليل
والألمس تثنى لثرفة
ترشح ، تنصب بين الرلتين
مغارات من دم

ويقول «حسن الصاوي» في مطلع
قصيدته

فتح الزجاجة بين أهات الشبق

فتح الورق

فتح البكرات التي من قبل

لما تخلفني

مقتسما في البيت شطرا نالها

لا يستكين على الورق

●

تشترك هذه النماذج «كما هو
واضح» في الاستسلام للتداعيات
عاطفية أو إيغائية أو لفسوية ، دون أن
تكون هناك تجربة واضحة تقضي
تشكلها وتبرره ، من خلال بناء لغوي
محدد ورؤي واضح .

ولعل الفضل ماوصلنا من شعر ،
يشتمل تحديدا في قصيدته ، أولاها
للشاعر «عزت الطويري» ، تقول بعض
مقاطعها

لالت أريدك

قلت انظفنا

فأنا أريدني أيضا

● ● ●

أنا خميس الجمعة

أنا الجمعة الخميس

أنا الثلاثاء

أما شانتيمسا - مقصيدة :

«سعد الدين عسيلة» التي أسماها

(غروب) ويقول فيها

ياصالحبي

شيء يحوم في دمي ..

معريدا .. معريدا

ولا يزال مرغبا ومعريدا

يبقى حديثه المكروا

«إني فشلت .. مارفا

وتلأبنا وعابدا»

ومع ذلك ، لا تخلو هاتان القصيدتان من
سلبات واضحة ، فأولاهما لم تستطع أن
تجبر ما في الفارقة من شعرية كاملة ، فيقيت
على جمودها الثرى . لا تشير إلى أبعد من
ذاتها في تلاعبها المجاني بأطرافها . ولثانية
ولفتت عنه حدود التجارب الشعرية التي نلتها
رواد الشعر الحر ، ولأكما من بعدهم سفار
الشعراء

●

يتسرع استخلاصنا كتاب القصيدة -
وما اكترمه ، كما تدل على ذلك الرسائل التي
تصلتنا - أن يعرفوا الإجابة على جمرة من
الأسئلة المتشابكة . متى نشتر القصيدة ؟ وإذا لم
تكن مستترة فمسا الأسباب ، بالتفصيل ؟
ومسا هذا التساؤل المبالغ فيه حول الأخطاء
اللغوية والإملائية .. ليس هذا عمل المصحح ؟
وامسلة أخرى كثيرة

ومن الطبيعي أن يكون صاحب العمل
الغني «خاصة إذا كان شاما في بداية الطريق -
حريصا على عمله ، قلقا من أمله متمسسا
لنشره . ولكن الملاحظ أن كثيرا من الأصقاء
لا يهتمون بأن يشركوا أصدقائهم أو أساتذتهم
في الحكم على القصيدة قبل إرسالها لجهة مثل
«إبداع» ، ولو أنهم فعلوا ذلك لسجدوا من
الأصل لهم أن يترشروا ليعيدوا النظر فيما
كتبوا . وأن يعاولوا من جديد

وتميل جميع الأصقاء هنا إلى تجربة
استنساخ يتجني حالي الذي يقول «إني حين
أكتب أغلق عيني وأبسل أوتار صوتي ، حتى
لا أصدع بالكلمات ذات الرنين» . إنه يقول
ذلك . ويعمل ذلك إلى الآن .

ولا نستطيع بالطبع ان نجيب على كل الرسائل التي تصلنا من كتاب القصة ، فهي كم هائل ، ولكن يمكن ان نلاحظ بعض السمات التي تشترك فيها اغلب القصص :

استنتاج - حافظ محمد حافظ :

« .. كل شيء هنا فائداً .. المنزل خالي إلا من إياه » ، يعنى إلى البحر مفرد المصدر .. هناك البنين تسبق الرخصة والأطراف .. وهكذا كل هذا التعب والأسلوب المتعذر نتكشف أن الرجل كان يحلم ، وأيس هناك قصة .

« وسلم الشاهد » - سعد الصمائي - كل صلي :

الأخطاء اللغوية تكلف عن صعوبة تكوين الجملة العربية السليمة : فمن كتبت كانت عيناه مرافقة ، لكن الكلمة لم تضئ ، بأننى الأسلوب أيضاً هكذا : « ظل ليضع حاوية قبرى فوق الأحلال لثمن نفسياً في كل مساء » !!

« القدر » - صدى محمود مبروك - البصر الآخر :

ليست المشكلة في قصته أنه تضرع حياة كاملة في أقل من ثلاثة أسطر على هذا النحو : « .. مرت الأيام ، وتبين جابر في جماره لحية ، فحمد الله كثيراً وعاهد نفسه على بذل أقصى جهد ليتقدم في وظيفته ، وما هي السنين تمر سريعة شاعده في إخلاصه ... » وإنما المشكلة أن القصة التي لانتجانين صفحة واحدة تجرى وراء فكرة الكثر القديم الذى يحمل عليه الناس الطيوس بمعجزة فالرجل الإذني يكتب كل ما يملك لجابر هذا

بمفاجأة غريبة ليست مقبولة حتى لو حدثت في الحياة مرة كل مليون مرة .

« الحقيبة السوداء » - الحسيني الهادي خلف - بني عبيد دهليزية

أكثر من القصة السابقة ترتفع هنا نغمة الرهط ، لتصبح القصة نصيحة مباشرة ودعوة إلى حسن التألق وتحذيراً من غواية المال ؛ فهذان صديقان يطران على حقيبة سوداء ، وحين يكتشفان أن بها نقوداً يبدأ بينهما الصراع ، ويحاول الاكوى والأصفر سنناً لأن يخفى صدقيه في التزعة المجاورة ، ولكن صاحب الحقيبة يأتى ويأخذها ويتركها يتقلبان .. لأن السلع عاقبة وخيمة كما نعرف .

« عصاب » - خالد المستحيوني - الشهداء - منوالية :

هذه هي الفقرة الأولى من قصة الصديق خالد ، إنترك للقاء الحكم عليها ، فربما يفهمون عالم انهمه ، أو يكتشفون شيئاً لم يساعدهنى أسلوب الكاتب في الوصول إليه .

« ماهى عتيق على حافة مستنقع عصابى لاتبدو فيه أية خيالات لمستنقعات البوجه البالية التي تبرئ في زهر ، تسطه الريح الخفيفة التي تمهد لموكب الأضواء الخلفته العابرة في الليل ، فتكنس الرجل الوحيد الذي على حافة الانهيار يحاول استعادة الأرقام السرية لحقيته القديمة ، بينما تعمل آثار الجرائم الصائرية التي يخلقه الناس إلى فضاء نظرة هالامية يقبح التفكير في ركنها البعيد كرجل وإعادته كامرأة !!

« غدر - خيبة » السيد عبد الله الخولي - صناديد غريبة . يشك الصديق عبد الله من أن المجلة تهمل

قصصه ، وهذه قصة كاملة من القصص الثلاث التي أرسلها إلينا ، نشرها مع تعليق واحد يتصل بالموضوع ، فقصبة الرجل الغنى القادم من بلاد النبط يشترى الفتيات بتقوده ، أصبحت قضية متكررة ، ويحتاج قصصا من جديد إلى معالجتها معالجة جديدة ، على كل حال هذه هي القصة -

غدر

في الشتاء ..

عندما انهمر المطر ، كانت تلق بجائني ، جذبتني سمزتها ووددت ساعتها أن أخبئها تحت جدي لآتيها فمر الشتاء .. قدمت لها مطلى غير أنه بهاء المطر الساقط على رشتي وتعارفنا وتحابينا .

في الصيف :

جاء القام من بلاد التطرم حمالاً بالزاد وخطفها ، وعندما قابلتني صدفه ، وأنا الطع نور الشارح ، وأريت بهوها خلف مظلتها التي تقبها حر الصيف .

● الصديق د . جابر عبد العزيز - الإسكندرية

لا بد أن تحاول مرة ثانية .. وربما تحتاج إلى الثاني أكثر : للقصص الأربع التي أرسلتها إلينا يدور أنها كتبت في جلسة واحدة .

● الصديق حماد احمد صبح - نجران - المملكة العربية السعودية شكر أكراساتك الراقية ، فنظر منك قصة جديدة ، فالوضوح أكبر من أن يعالج في صفحة واحدة ووضحة أسطر .

● الأخت مريم السيد نور الدين - الهرم ليست هناك شروط للنشر في « إبداع » لشروط الوحيد أن يكون العمل جيداً .

طابع الكتب المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩
رقم الايداع بدار الكتب ١٢٥٠ - ١

مطابع المينة المصرية العامة للتكوير

البداع



● ناس و كتاب

شكري عياد

● مقالات غيبي مطر

محمود امين العالم

● انطوان ساسو

ثروت عكاشه

● السفر في منتصف الوقت

جابر عصفور

● تخطيطات

ادونيس

● شروط الابداع القمضي

حسن حنفي

العدد السادس ● يونيو ١٩٩١



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر

رئيس مجلس الإدارة

رئيس التحرير

• سمير مسرحان

أحمد عبد المعطي حجازي



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية

الكرت ٦٠٠ فلس - الخليج العربي ١٤ ريالاً قطريا - البحرين
٧٥٠ فلساً - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ١٠٠٠ ليرة - الأردن ٧٥٠ من
الدينار - السعودية ١٤ ريالاً - السودان ٢٢٥ قرشاً - تونس ١٥٠٠
مليم - الجزائر ١٤ ديناراً - المغرب ٢٥ درهماً - اليمن ١٥ ريالاً -
ليبيا ٨٠ من الدينار - الإمارات ٧ دراهم - سلطنة عمان ٧٥٠ بيضة -
عرة ٧٥ سنتاً - لندن ١٥٠ بنساً نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ حدا) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد ..
قرش . وترسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية لورشيك بلسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (١٢ حدا) ١٤ دولاراً للأفراد ٧٨,٧ دولاراً للهيئات
مشافلاً إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحلق ثروت - الدور الخامس - هـ :
ب ٦٢٦ - تليفون : ٢٩٢٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٢ .

التمن ٥٠ قرشاً

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجلد

السنه التاسعة • يونيه ١٩٩١ • ذو القعدة ١٤١١

هذا المجلد

- ٨١ الصبار في منتصف الوقت جابر عصفور
١٠٤ الشرق والغرب من منظور جديد .. سامي خشبة
١١٦ انتموهة للكافة ادوار الخراط
١٢٤ في مفهوم الفيلم التسجيلي سمير فريد

• المقابلات

- ١٣٤ سياسة جديدة لتلوميدى فرانسين ماجدة رفاعي
١٣٦ مامنت في الصعيد فكري النقاش

• الرسائل

- تمزيق الشباب والإفلاس القروى
في روحيا جوريا تشوف [لندن] ... مبرى حانف
١٣٩ لغز إسماعيل كداره [باريس] إسماعيل مبرى
١٤٨ الكمبيوتر شاعرًا
وموسيقياً [نيويورك] احمد مرسى
١٥٦

- الرحمانية الأسطورة والحقيقة [بيروت] ١٦٠

- تعميمات س . خ ١٦٢

- بريد إيداع ١٦٤

• حوارات

- مواجهة مع يوسف إدريس غال شكرى ٦٦
حوار مع ، بيتريروكه ، بت هتاء عبد الفتاح ٩٩

• الشعر

- تخطيطات أدونيس ٣٦
قصائد كمال نشأت ٤٣
الكاس محمد الرياوى ٧٨
رماد الأقامة محمد يوسف ١٢١
الدخول تحت القنصل إيمان مرسال ١٣٢

• القصة

- ناس وكلاب شكرى عياد ١١
فمع الهوى جابر النسي الحار ٤٦
نلق تشيئه امرأة واحدة احمد الفقيه ٥٦
الجنة سمير سرحان ٧٤
بلغة لواطان غلب للتصور احمد الشيخ ١٠٩

• الفن التشكيلى

- مختلر لمد حجازى ١٠٩

• المقالات والدراسات

- معمليات يحيى حلى ٤
عبد الوهاب ونزعة الابتكار محمود كامل ٧
معتقدات محمد عفيفى معار محمد أمين النام ١٦
انطوان غنتو ثروت عكاشة ٣٥
شروط الإبداع الفلسفى حسن حنفي ٤٩

معائبات

عن اللغة العربية

نحن في غفلة شديدة حين نقبل هذا الوضع الشائن دون أن نبذل أي مجهود ، وقد انتبه أجدادنا أن اللغة العربية وتعليمها مشكلة فابتدعوا النقط والتشكيل ، وكانهم كانوا يعرفون أننا سنقع في هذه المشكلة . يجب إذن أن نتحرك ، ولأن أنثى محق حين أوجه عتابي إلى الشباب .. لا بد أن ينبعث في الأمة شعور قوي بأن اللغة هي وسيلة نقل الفكر ، فإذا لم أكن أعبر بلغة صحيحة ، فأنا لا أستطيع أن أفكر أيضاً .

ومن المناسب هنا أن أذكرك بالمبدأ الذي ناديت به دائماً وهو حتمية وضع اللفظ في مكانه ، لأن هذا يؤدي إلى وضوح الرؤية ، وينبغي أن يحرص الكاتب على ألا يكون هناك أي غموض في المعنى أو زلزلة ، وحيث يستقر اللفظ في مكانه تجد كذلك أن الفكر استلهم ، واللفظ العربية

أرى جمهرة المثقفين جالسين في استرخاء ، وأسامهم أمثلة مخجلة لاتهيأ اللغة العربية ، مثلاً : إنني استمع إلى مناقشة رسالة دكتوراه في أي جامعة من جامعاتنا : فاجد الأساتذة المحكمين يقولون للطلاب : لقد قللت سيويو في قهره ، أغلاط بسيطة ، اسم كان وخبر إن وما أشبه ، أشياء ليست صحيحة ، ثم يقولون له : ابحث عن يصلح لك الرسالة ، فهم شقرون بأن هذا داء لاشفاء منه .. هذه نكبة . والنكبة الثانية كثرة الأخطاء في الكتب التي تطبع ، وليس هناك محاولة لتقويم هذا الوضع . أتذكر الآن بحزن مطبوعات دار الكتب ودار المعارف ، لم يكن فيها خطأ واحد ، وكنت حين أطلع في آخر الكتاب « قام بتصحيح هذا الكتاب العبد الفقير إلى الله الشيخ العيسوي أبو العدوي » ، كنت أقرأ له الفاتحة ، لأنني أدرك أن علمي متوقف على هذا الرجل .

قفزة أخيرة عن التميز

لا يقتصر مطلب الفنان من نفسه ولا مطلبنا منه على الإتيان بإضافة أو حتى بابتكار ، بل يضاف إليه مطلب آخر أشد لزوماً وعُسرًا ؛ مطلب التميز ؛ بأن تكون له سمة ينفرد بها ، ومزاج يختص به ، وذبذبة أعصاب لا تجدها عند غيره ، وتتألق للمكون والحياة لا نعهده بين آخرين . وبهذا يصدق على الفن وصفه بأنه كشف وإفصاح – بالتألي – لجمال الرؤية والحس ، ونفاذ إلى الأعماق ، واعتماد البصر على البصيرة ، للوصول إلى الجوهر بعد المظهر ، حينئذ تتعالى سلامة المنطق – لا التناقض – في قولنا إنه كلما اختلفت شهادات الشهود وتباينت زادت قدراتنا على أن نحصد صر الحقيقة ، دروانا حولها واقتربا منها ، وإن ظل هذا الحصد ليبدأ – وهذا هو قدر الإنسان – لا يرقى إلى مرتبة اليقين .

هذا التميز تتنلoup عليه صور مختلفة ، فهو بطبيعة الحال يتعد بتعدد طبيعة الأفراد ؛ فنجد إنسانا تنتابه اهتمامات جمة ، تتبين بالأخص بعد أن يكتمل إنتاجه ويختمه الموت أو نضوب الصفاء ، يهيئته على ذلك تعدد أشواقه ومواجهه ، تجاريه وأسفاره . نستطيع معه أن نتتبع الفروق بين مراحل حياته وإنتاجه ، وكيف تنقل من عقيدة إلى أخرى ، ربما من الضد إلى الضد . كما نرى كاتباً يلح عليه طول عمره اهتمام بقضية لا يتعداها ، تظل تؤرقه ، ويظل يدور حولها بلا انقطاع ، كأنما يراها عدة العقد .

ولنا أن نقارب بين الاثنين ، ولكن ليس لنا أن نفاضل بينهما ؛ فليس للفرق طريق واحد يسلكه ، يكفيه أن يكتمل

بتراتها القديم قادرة على الإحياء بما تقول يعد ذلك إذا أحسنت وضع كل لفظ في مكانه . وينبغي ألا تستهويك نفمة الكلمات بادئ ذي بدء ، وقد تعلمت – وهذه تجربة شخصية انقلها إليك – أن أطبق شفتي وأشغل أوتار صوتي لينصرف اهتمامي كله إلى تحديد المعنى . والعجيب أن هذه النغمة التي كنت أسمع فيها بدت بعد ، لا قبل . أن أكتب .

واللغة العامية :

لكي نتقن العربية لابد أن نتقن العامية – هذه آخر الأفكار التي جامعتني في الضيخوخة – نحن نفكر في كل شئون الحياة من حولنا باللغة العامية ، ونحن نهتز لها ، فلا بد أن نحب – نعتشق – هذه اللغة ، ولكن العامية كذلك لها مستويات : المستوى الذي تنهب به إلى السوق لتشتري وتتكلم ، ضمع هذا في كيس والقه في البصر . المستوى الثاني هو اللغة العامية الراقية ، الأمثال ، الأغاني الشعبية .. خذ مثلاً قول القائل بالعامية :

خبط الهوى عالباب
قلت العبيب جاني
أتاريك يا باب كداب
تهتز بالعامي

فمثل هذه الكلمات هي التي توقظ الإحساس الفني بجمال اللغة ، ويجب أن تشتمل نفسك بهذه الهزات الروحية التي استنقذتها من اللغة العامية ، ولكن حذار من الترجمة ، أقصد حذار أن تترجم العامية إلى الفصحى ، لأن هذا يفسد كل شيء .

له صدقه وأصالة وكرامة ، فلا مفاضلة بين طبيقتين ، بل
المفاضلة إذا جازت - بين نمطين .

ما نبحث عنه عند قراءة ديوان شعر أو مجموعة من
القصص ، هو مزاج الشاعر أو القصاص ، الذي نأمل
ألا يتراوح من النقيض إلى النقيض ، وإن كانت طبيعة
البشر ألا يسلم الإنسان من هذا التراوح ، ولا بأس أن
يتغير المزاج من قصيدة أو قصة عن أخرى ، ولكن

لا لتتنازل عن مطلبى بشيات مزاج الفنان ، وأشباهه بنتيجة
الحادث لها سنف صلب ثابت وأوراق صغيرة تنزع واحدة
بعد أخرى للدلالة على انقضاء اليوم .

هل تراني أضلت الحديث عن نفسي ؟ يبدو أن هذا
عيب أصيل لي ، فإذني أتذكر أن أمي رحمها الله كانت
تزجرني وتؤذيني إذا فعلته .

عبد الوهاب ونزعة الابتكار

ومنذ بداية الثلاثينات اتجه عبد الوهاب إلى تلحين أغانيه ، وكانت أهمها متلوجاته الخمسة المعروفة « كلنا بنحب القمر والقمر بيحب مين » و « نسيم الربيع يشعل فؤادى الحزين » وهما من كلمات الشاعر السفير أحمد عبد المجيد ، وه « اهن عليك تزيد نأرى » للشاعر محمد بيوتس القافى ، ثم « اللي يحب الجمال يسمح بروحه وماله » و « فى الليل لما خلى » وهما لأمر الشعراء أحمد شوقي .

ويلاحظ فى اللحن الأول أن البيت الذى يقول « ما تقولى ازاى أنساك / لا أنا طليل تنهيب فى هواك / ولا قادر قلبى يسالك » أن عبد الوهاب استخدم إيقاع الفوكس تروت الأقمى ، كما استعان لأول مرة بالسلم الملون المعروف عند الغرب بالسلم الكروياتى المكين من اثني عشر صوتاً . أما فى اللحن الثانى فقد استخدم إيقاع

بالرغم من أن محمد عبد الوهاب بدأ حياته الفنية مبدأً لفصائد الشيخ سلامة حجازى ، وبعض أدوار وموشحات عبده الصامولى محمد عثمان بأملويها التقليدى ، إلا أنه - كما اتضح بعد ذلك - لم يكن مقتنعاً بهذا اللون من الفناء ؛ فعندما تضحيت موهبته الفنية وتبلورت رؤيته ، وجمع فى دراسته بين الموسيقى الشرقية بئادى الموسيقى الشرقى ، والموسيقى الغربية بمعهد برجرين الإيطالى ، بدأ يثور على القديم ويحاول أن يسلك طريقاً خاصة به ، هى التى ميزته بعد ذلك وجعلت من أعماله الفنية نماذج للتطور والتجديد .

وقد استمتع عبد الوهاب ، بذكائه وثقافته وشغافته وشبابه ، أن يجذب إليه جمهور المستمعين الكبير ، فالتف حوله هذا الجمهور ونكسر فكرة المضارى وأعجب بجراته وتميزه .

الفالس/المرح في الجزء الذي يقول « والتدى ينزل عل الورد
الجميل/ينعشه ويطيّب شذاه » وفي اللحن الثالث عاد
لاستخدام السلم الملون مرة أخرى في البيتين التاليين :

كان عهدى في الهوى ياتعشى سوا ياتموت سوا
أحلام وطارت في الهوى تركت مريض من غير دوا
وفي اللحن الرابع عندما غنى هذين البيتين :

تيجي تصيده يصيّدك ومن سلم من حباله
وكل خالي مسيره يعذب الحب بـاله

شاركه في الغناء صوت مجموعة « السنديّة » وبذلك
سار اللحن في خطين لخمسين فجاء عميقاً بطريقة لم تعدها
الأغنية العربية قبل ذلك . وفي اللحن الخامس أضاف عبد
الوهاب إلى آلات التخت التقليدي آلتين غربيّتين هما الفيد
لـونسيل أو « التشلكو » وهى من أسرة الجـكـسان ،
والكـلسـتايت وهى آلة إيقاعية ، كما استهل اللحن بغناء
هرميسل غير مرتبط بإيقاع موسيقى ، وهو أسلوب لم يكن
معرفاً في صياغة المونولوج الغنائي في ذلك الوقت ،
مما أكسب اللحن ثراء .

وإذا كان عبده الحامول المتوفى عام ١٩٠١ قد استخدم
في الغناء المصرى مقام الحجاز كل لأول مرة ، واستخدم
محمد عثمان المتوفى عام ١٩٠٠ مقام الشوق الفزا ،
واستعان إبراهيم القباني المتوفى عام ١٩٢٧ بمقام
الـيستـنـكار ، وأخلفه د.أده صـنـى المتوفى عام ١٩٢٧ مقام
السنديده ، وسيد درويش المتوفى عام ١٩٢٢ مقام
الزكـولـاه المعروف بالزنجران . فإين عبد الوهاب هو الآخر

قد نقل إلينا مقام السامى العراقى في الحانته الثلاثة :
أسمع وقولى يا نور العين ، يالى زعتوا البرتقال ، قلبى
بيقولى كلام وانت بقولى كلام .

وكان عبد الوهاب حين اتجه إلى التأليف الموسيقى في
بداية الثلاثينات ، يهدف إلى خلق جيل جديد من مستحلى
الموسيقى الخالصة . ويمكن للمستمع أن يطرّب لهذه
الموسيقى كما يطرّب للغناء ، وكانت البداية هى معزوفة
« فانتازى نهانده » التى يدور فيها حوار رشيق بدع بين
الآلات التقليدية : العود والقانون والكمان والناي .

وإذ عرض عبد الوهاب على أصحاب شركة بيبضا فون
أن تسجل هذه المقطوعة على أسطوانات ، ولكنهم رفضوا ،
باعتبار أن هذه مقامرة غير مضمونة النتائج . غير أن عبد
الوهاب أصر على تنفيذ فكرته وتحمل جميع نفقات
التسجيل ، وكان ذلك هو السبب أن يعرض عبد الوهاب أن
يكون شريكاً مع بيبضافون ، حتى تنهيا له الفرصة
لتسجيل القطع الموسيقية سواء كانت من تأليفه أو تأليف
غيره من الموسيقيين . وقد أمكن لعبد الوهاب أن يسجل كل
مؤلفاته الموسيقية التى تجاوزت خمسين معزوفة ، وهى
نماذج تحتذى في صياغتها ونسجها اللحنى وفي الآلات
الموسيقية ، واستخدام الأصوات البشرية لأول مرة في
التأليف الموسيقى المصرى .

وعند عبد الوهاب إلى تطعيم بعض الحانته بجمل من
الموسيقى العالية التى تأثر بها ، ولكنه كان يقدمها بحسه
القومى وذوقه وشغافته حتى تكون قريبة من المستمعين .
ومن هذه الألحان :

« أهون عليك - نسيم الريح - الجندول - الزنهر



« يا حبيبى كحل السهد جفونى » و « يا حبيبى أنت كل المراد » .

ولعل عبد الوهاب هو الوحيد بين الفنانين السابقين والمعاصرين ، الذى تخطى القاعدة التى أساسها الأرائل فى التلحين ، وهى أنه حين يبدأ الملحن صياغة لحن من مقام موسيقى معين ، فعليه أن يعود إليه فى نهاية اللحن ، وذلك واضح فى قصيدة « يا جارة الوادى » فقد بدأها عبد الوهاب من مقام البينانى وختمها بمقام الحسينى ، ووضح كذلك فى مونولوج « كثير يا قلبى الذل عليك » فقد بدأه من مقام حجاز كار كرد ، وختمه من مقام بىاتى . أما أغنية « فكرينى » التى لحنها لأم كلثوم فقد بدأها من مقام راسى وختمها من مقام الكورد ، وأغنية « ياما أرق النفسيم » التى لحنها لليلى مراد ، فقد بدأها من مقام البينانى وختمها من مقام المصم ، وبدأ قصيدة « قالت » لصفى الدين الحلى من مقام التكريز وختمها من مقام الراسى .

وكان عبد الوهاب هنا أيضا يدافع عن وجهة نظره بأن الفن لا يخضع لقواعد وقواعد ، بقدر ما يخضع للذوق والصق والجس ، ووفقا لهذا اليدا الصام وصل عبد الوهاب إلى كل المستمعين على اختلاف أذواقهم .

الخالد — أحب عيشة الحرية — يا دنيا يا غرامى — أيتها الراقدون تحت التراب — جفنه علم الفذل — يالى نويت تشغلنى — أجرى أجرى — القمص الليلة — بلاش تبوسنى فى عيني » .

مجموعة كبيرة من القصائد والأغاني كما نرى ، تعرض عبد الوهاب بسببها لهجوم عنيف من المتشددین والمحافظين ، وقد دافع عن نفسه بأنه هو الجسر الذى عبرت عليه الموسيقى الغربية إلى داخل الأسوار الشرقية وأنه يعي ما يفعل ، ويهدفه هو تقريب هذه الموسيقى إلى الآن العربى لتتذوقها .

إن تجديد عبد الوهاب لم يقف عند حد ؛ فعندما صاغ الموشح ، وهو لون من الفناء الجماعى ، خرج على هذه القاعدة التى كان يسير عليها شيوخ الفن ، فلم يستعن بمجموعة الأصوات فى غناء بعض مقاطع الموشح ، وإنما انفراد وحده بالفناء مع الالتزام باستخدام أحد الإيقاعات الموسيقية الشائعة عادة فى الموشحات وهو « المربع » .

وهذا الخروج عن القاعدة واضح ، ورغم أن حميد عبد الوهاب من الموشحات لم يتجاوز موشحين هما :

ناس وكلاب

تقاسيم على ألحان قديمة

[إلى سعيد الكفراوى]

« ١ » الأتمام

اللوا محمود - ولو أنه لم ير اللوا محمود في حياته . ابن
أختها اللوا محمود أمر ضابط النقطة وضابط النقطة
أمره .

تكلم ناظرأ إلى درايزين الشرفة وكأنه يقرأ الكلمات
الثقيلة بين شقيق الدهان :

— شكوى من الكلب مرة أخرى .
— خليفهم يشكوا .
متلعثما :

— هذه المرة الحكاية كبيرة . اللبان طلب تحويله
للمقضى ، وتقرر له علاج أسبوع يمكن أن يمتد . يحتمل
قضية وطلب تعويض .

أرتعب الأمين حين وجد نفسه مباشرة أمام المتهم . كان
يتقدم سديته وهي تفتح الباب . سار الثلاثة بهدوء نحو
الشرفة .

كان الأمين يقيس خطواته جيداً ، ويقيس كلماته قبل
أن يقولها .

— ما الموضوع ؟

سألت السيدة ، التي بدت عيناها كبيرتان جدا وراء
نظارتها المحدبة ، وهي تثبتها في عينيها ، وشعرها
الخفيف الأشيب الساقط على جبينها الأسمر تبين منه
جسنتان — بل ثلاث — في لون تنوء القهوة .

لم يجب على الفور . فسألت مرة أخرى :
— ألمت أنت الذي يعك محمود ؟

لم يعد يجرى على مواجهة الصينين . ولكن لهما
تشتعلان نارا :

— اللبان هذا حرامى . يتخفى وراء اقسط اللين .
اسألنى أنا عنهم . شلة حرامية ، اى طريقة لدخول
البيوت . اقل ما عندهم إفساد الخادمت . انا رايتك يكلم
البنات التى تشتغل فوق . بعد ما يعطيها اللين يهمس
بخيت : شىء آخر ؟ لماذا يقف معها بجانب السور دودو
دو . مصفرة واجرام وقلة حياء . بعد قليل يجيكم بلاغ عن
جريمة سرقة فى هذا المنزل .

— يا افندم .. عندنا أربعة بلاغات سابقة عن هذا
الكلب بالاذات ...
— ركس من فضلك .

— نعم . البوسطجى وكلنس البلدية وايضا ...
— ركس ذكى جدا . لا يؤذى أحداً إلا إذا لاحظ
حركات مريبة .
طامطاً ركس رأسه فى تواضع ، واتسحب إلى ركن
الضربة .

— يا افندم .. فقط لو امكن أن يطلق باب الحديقة جيداً
بالترياس ...

— ألم تلاحظ أنه كان مترعاً ؟ ... الآن حين فتحت
لك ؟

شراء محير لعل . هل يحتمل أن يفتح الترياس بنفسه ؟
— من ؟

يتردد :

— ركس ؟ ...

بحدة وغضب :

— فكر جيداً يا حضرة الامين . الحرامى طبعاً ...

على ركس معتصماً بالصمت ، مثلاً للاب ، له نظرات
فيلسوف كلبى . وطارف بعينيه عندما سمع سيدته
تصرخ :

— أثبتت عندك هذه الشكوى . هناك ناس أشرار فى هذه
المنطقة يريدون القضاء على ركس بأية وسيلة . قبل
اسبوعين رموا له قطعة لحم مسمومة . ركس ذكى جداً
واتوف أيضاً . لا يأكل إلا من يدي . لا يبعد أن أحدهم
سيطلق عليه مصاصة .

— يعيد الشرايا افندم .

— ليس المقصود ركس طبعاً .

— يعيد الشرايا افندم .

لم يتحمل النظرة الغندراء التى شعربها تسليخ وجهه ،
فا نحنى على دفترة يكتب بسرعة وهو لا يكاد يتحكم فى
ارتجاف يده . كان ركس ينبعث ليساعد سيدته . وكانت
حركة اليد المرتجفة هى الفعل الوحيد الذى يمكنه من
إثبات وجوده :

قرأت المحضر وهى ممسكة بالدفترة على بعد ، وشفتاهما
مزموعتان ، ووقعت بالقلم الذى قدمه إليها .

وتحرك الموكب ثانية نحو باب الحديقة . وعندما التفت
الامين ليحمى لاحظ لأول مرة أن للسيدة العجوز أنفاً كبيراً
مفلطحاً يشبه أنف ركس .

موظفة نمونجية . سكرتيرة مترجمة علاقات عامة .
لا غنى عنها . وفوق ذلك فتاة جادة . لا يمكن لأحد أن
يبحث معها . لا رئيس ولا مرؤوس .

عندما كان حديثاً في المكتب ، اقترب منها مرة ، وهمس
في أذنيها : ألا يمكن أن تلتقي في أحد هذه الأيام ؟

كانت تنتظر في أرياق على مكتبها . رفعت إليه عينها
الصافيتين ، كأنهما عينا طفلة . . وطيف الابتسامة الذي
يكون جزءاً من جوابها . لكل أحد ، في كل مناسبة ، لم
يتضح بعد :

— كلام عن العمل ؟

تشجع ، وهمس ثانية :

— لا .

غاب طيف الابتسامة نهائياً . ومع ذلك وعدته بلقاء في
جزيرة الشاي . كان اللقاء مختصراً . كاد يياس دون أن
يياس . شعر بمقاومته وهي تجيب على عرشه بالزواج :
إننا لم نك تعرف بعضنا .

انتظر شهوراً . بدا أن المعرفة لا تتقدم . دعتة إلى
مزيلها مع زملاء المكتب ، في مناسبتين دينيتين ، وكانت
مضيفة رائعة ، وبقي الجو ساراً ومعتكفاً وكان هناك
اتصالاً بين الجميع أنهم يلقضون وقتاً طيباً وسيخرجون كما
دخلوا . .

الجميع عندما سواسية كاستنان المشط ، أو ككركرات
مسرحية . حين تطب ، حين تسال ، حين تجيب ، حين
تعطى ، تيرتها محايدة تقيت تماماً من أي أثر للرجاء

« ٢ » من مثل هركولس ؟

« حزينة اليوم روى »

ظل يريدهما في سره ، وهو يتأمل وجهها الملائكي ، تنظله
سحابة هم ، نظراتها تائهة ، كأنها تطفر في جو الحجرة ،
وكلامها جمل قصيرة ، بالدر ضرورات العمل لا أكثر .
حتى المساحة الناصعة البيضاء عند ملتقى الركبتين بدت
له حزينة وهو يشتت النظر إليها تحت سطح المكتب .

« لاجك أحببت لبنان وهواء لبنان ، وكل شيء يأتي من
لبنان . أهدمت تقاح لبنان رغم غيابه سحره . وقرات جبران
وصي زيادة ، وسافرت إلى لبنان عندما كانت الدنيا
دنيا ..

« لقطار أعرف لماذا أنت حزينة . »

يعرف أن لها أنساب في القاهرة ، تزورهم أحياناً
ويزورنها ، ولكنها فيما عدا ذلك تعيش وحيدة ، مكتفية
بذاتها تماماً ، تسكن وسط المدينة ، قروية من المكتب .

أو الإنعام . لم يكن صوتها يكتسب تلك الرتبة الأمرة ،
المختلفة كل الاختلاف عن صوتها العادي ، وكأنها شخص
آخر ، إلا حين تضابط سماعي المكتب الذي كان يلقى
أوامره عادة منها ، وكان يؤدي لها أيضا بعض الخدمات
المنزلية ، وعرف في فترة ما أنه كان يذهب إلى بيتها
بانتظام ، مرتين في الأسبوع ، للتنظيف ، حاول فالج أن
يستدرجه ليعرف بعض الأشياء عن حياتها ولكن الفتى لم
يكن لديه أية معلومات ، وشعر فالج بالحرج ولكن أضمر
قلداً على الفتى الزيفي الوسيم . وسأل نفسه عدة مرات :
الم تكن هي التي اختارته للعمل في المكتب ؟ بعض فتيان
الريف لهم هذه الوجوه البهضاء الربرية المشربة
بالحمرة ، لون قريب من لون بشرتها إلا أنه يتدفق
بالصحة والدموية . وعندما لا حظ انقطاعه عن الذهاب إلى
بيتها سأل عن السبب ، فأجاب باختصار أنها أحضرت
امراً من الجمعية .

يحاول إخراجها من حزنها ؟ فجأة خطرت له فكرة ملهمة ،
سألتها ضاحكاً :

— كيف حال هركولس ؟

هو كلبها اللولو الذي رآه معها عدة مرات في شوارع
جاردين ستي ، حين تهدأ ضجة النهار ويخلو الجوللمعين
ويطالبى النزهة البريئة ، ورأها أكثر من مرة تضحك
لشقاوة هركولس أو تويحه على عناده .

ولأول مرة ، في ذلك الصباح الحزين ، رلعت وجهها
ونظرت إليه مباشرة ، ولعلت في عينيها الهميلتين دمعان
كبيرتان :

— هركولس في المستشفى .

احتراماً لحزنها كتم فالج ضحكته وسأله بهد :

— هل الحالة خطيرة جداً ؟

أو ماتت برلسها مرتين وهي تتحكم في انفعالها ببطولة
حتى لا تجهش بالبكاء . ويدت له اللحظة مناسبة
للاقتراب :

— الكلاب أعمار . يعوضك الله خيراً منه .

أفلح فالج في إخراجها من حزنها . انفجرت غاضبة

— مثل هركولس ؟

الجمعية النسائية — جمعية نسائية ما — تفضل جانباً
من حياة الأنسة ليلي أحياناً تأتي بعض العضوات إلى
المكتب لأمر مستعجلة ويسمع فالج كلمات متناثرة عن
قضية المرأة ولو أنه لا يعرف حتى الآن ما هي قضية
المرأة . عضوتان بالذات تثيران غيظه : إحداهما تليس
دائماً ستره رجالية رمادية ، ولولا أن تمنها جولة لحسبها
بصدرها الماسح وشعرها القصير رجلاً أو مسخ رجل . أما
الأخرى فقصيرة بارزة الحفوية دائمة الإبتسام ، وعلى
وجهها مكياج كثير . يظهر أن هناك جناحين مختلفين في
الجمعية . ترى هل حدث انقلاب ، وهل يمكن أن يكون هذا
هو السبب في الكآبة التي تبدو على وجه الأنسة ليلي ؟

قلب فالج يعتمربه الألم ، ولكن ما قيمته في هذه
الحالة ؟ ما قيمة إخلاصه الدائم وجهه المكتوم . إن لم

» ٣ « عملها واستراح

شارع هادئ، ولما تجد في القاهرة شارعاً هادئاً ، فلات قليلة وبيرت قديمة نوعاً ، لا تزيد عن ثلاثة طوابق ، وفي الجهة المقابلة سور مرتفع يمتد بطول الشارع الذي لا يزيد طوله عن مائة متر . لا يدري ماذا وراء السور ؛ ربما كان نادياً بحديقة كبيرة ورواق قليلون في هذه الساعة ، ربما كان مسرحاً أو ربما كان مستشفى ، وهو يمتشي في الشارع الهادئ ذهاباً ورجوعاً ، مستمتعاً بوضوح الشمس في ذلك الصباح الشتوي حتى شعر بالدفء .

سعداء سكان هذا الشارع . مرفأ جميل وسط بحر هائج . ملجأ أمين من مصب السيارات والمارة . أن تكون سلكناً في واحد من هذه البيوت ، بإيجار قديم ، وقریباً من محل عملك ، والسوق أيضاً غير بعيد ، هذا هو النعيم اللقيم .

... لماذا لا يخرج .. قال له خمس دقائق وقد فات أكثر من ربع ساعة ، وهو يتشى ذهاباً ورجوعاً ، ومنظر الفلا التي دخلها لا يبدو له مرحباً ، بحديقتها المنسقة واللافته الكبيرة التي تحمل اسماً أعجمياً بحروف عربية ، وهذا البواب النوبي الطويل الملتحي الذي سأل : هل تريد شيئاً ، فقال له إنه لا يريد شيئاً وقد حذوه سبيره إلى نهائى الشارع .

الناصية الوحيدة في منتصف الشارع عندها يقال ، جات بنت وولفت بضع دقائق أمام الدكان ولم تفتخر شيئاً ، مرت بجانبه وهي تتلصع . فلما كانت وهو معها في الاسانسبر ، والاسانسبر يصعد ويهبط كاللجنون ويدها تروح وتجيء على الأزار وهي تضحك بخلاعة .

لفز . هذه السيارات المصطفة بجذاء السور من أصحابها ؟ سكان هذه المنازل لا بد أن يكونوا الآن في أعمالهم . ليس في الشارع محلات عامة سوى هذا البقال الصغير والفلا التي تملكها صاحب . لماذا لا يخرج . أصبح الأمر مزعجاً فعلاً . لم ينظر في الساعة حين دخل ، ولكن لا بد أن يكون قد مرثت ساعة . ربما نصف ساعة . كيف يحل المسألة ؟ يذهب ويحیی ويطرد ذبابه حطت على أنفه بعصية . سيارتهم هذه الواقعة بجانب صف البيوت لا تبعد كثيراً عن دكان البقالة .

الحل واضح . السيارات لوظفين في أماكن قريبة . في الشارع الرئيسي عدة شركات . لم يعد في القاهرة حى واحد تقول عنه سكنى . ولا شارع واحد . لا يوجد أى نظام . لا توجد أى استعدادات . مر بجانب سيارتهم . لو وجد لها مكاناً بجانب السور لكان أفضل . هذا السفيف لم يترك له مفتاح السيارة . أصبح السير يؤله ولو جلس لا ستراح أكثر .

هل السيارة تحل المشكلة ؟ مر بجانب قديمه كلب صغير مسررع وكأنه ذاهب في مهمة : وقف لحظة ورفع إحدى خلفيته وبال . وهو مرتين وواصل سيره .

انتقل إلى الجانب الآخر من الشارع . أخذ يقرأ ماركات السيارات . الرصيف يظهر ويختفي وسط السيارات التي تقف مائلة بجذاء السور . المسألة فعلاً لم تبد تطلق . أمامهم ربع ساعة على الأقل قبل أن يصلوا . حتى خرجوه الآن من تلك الفلا اللعينة لا يحل المشكلة . بحث عن فراغ بجانب السور . متى يهدوء بين سيارتين . لم يلتفت يمنة أو يسرة . فك أزارار بنظولونه .

« معلقات »

محمد عفيفي مطر

محمد عفيفي مطر ، واحد من أبرز الشعراء العرب المعاصرين
علامة . بل أزعج أنه مدرسة قائمة بذاتها في ساحة الشعر العربي
المعاصر ، بل أضيف إنه صاحب مشروع شعري واعي بذاته ، ونسيج
وحد .

منفصلة عن الانتماءات الاجتماعية والسياسية والفكرية
للتاريخ العربي نفسه .

ما أريد أن أخوض في متابعة تاريخية تحليلية ، ولكن
حسبي أن أشير باختصار شديد إلى أن الثورة الشعرية
التي استحدثها شعر بشارين بين وأبي نواس وأبي تمام
والمعتزلي والبحتري وأبي العلاء وابن الرومي وشعراء
الصوفية ، وغيرهم ليست إلا تجليات بلاغية مجازية
جديدة خرجت بنسيج الشعر عن مألوفه آنذاك ، وكان
ذلك تعبيرا عن واقع جديد يتخلق ، وتتصارع داخله

لا أقول إنه من شعراء الحداثة ، لأنني أخشى من هذه
الكلمة ، بل أراها غطاء إيديولوجيا مرافقا يهدف إلى
تجاهل الإيديولوجية في الشعر ، وطمس اختلاف
المواقف ، ويؤكد يقصر الشعر على سمات مجازية خالصة
مطلقة فوق الزمن والتاريخ والمجتمع . وما يسمى بشعر
الحداثة ، أو الحساسية الجديدة هو في تقديرى موجة
جديدة من موجات تطور التعبير الشعري ومرحلة من
مراحل تطور الخبرة الإبداعية المتوالية مع تطور الواقع
الاجتماعي التاريخي . وفي تاريخ الشعر العربي مراحل
وانطلاقات وانعطافات بلاغية تعبيرية دلالية عديدة غير

تيارات اجتماعية وفكرية جديدة . وكانت هذه الثورة ابنة واقع اجتماعي جديد . كانت ثورة على سلطة جمالية بلاغية سائدة وتتضمن في الوقت نفسه ثورة على سلطة وأوضاع اجتماعية مرفوضة . ولهذا كان يقال عن هذا الشعر الثائر الخارج على المألوف والسائد ، إنه أشكل بالدمر أو أشبه بالزمان . كان خروجاً على عمود الشعر المألوف وكان خروجاً وتحدياً كذلك لسيادة عمود اجتماعي مرفوض .

وفي عصرنا الراهن ، مع بداية قرننا هذا كانت الثورة كذلك على التعبير الشعري السلطوي السائد ، تطلعا إلى نسج بلاغي جديد مرتبط برؤية اجتماعية وسياسية جديدة .

لم تكن حركة « الديوان » للعقاد والملازمي إلا معنى من معاني ثورة ١٩١٩ في الألب . وكانت كذلك محاولة للطبيعة البلاغية والإيديولوجية للقيم البلاغية والمجازية والفكرية السائدة ، ومدخلاً للتجديد والتحديث الشعري العربي عامة ، التي تجسدت بعد ذلك في شعر المهجر وفي حركة أبولو .

وبمع الأريصينات والخمسينيات تبرز مدرسة جديدة تتولد من التججر الوطني والاجتماعي والفكري الذي اتسمت به هذه السنوات . وكانت اكتشافا كذلك لبلاغة تعبيرية وأبنية مجازية رؤى وصورا وقيما جديدة مرتبطة ونابعة من « ولعاعة في — الوائع المتصارع الجديد . لم تكن التفعيلة الواحدة هي سمتها الأساسية كما يقال — طمعا لحقيقة هذه المدرسة — حقا ، لقد تطلعت من البعور الخليلية مكتفية بتفعيلة واحدة ، وتختلفت من أطراد القافية ، أو منها تلمعا . ولكن أهم ما

يميزها هو التعبير بالصور تعبيرا بنائيا ناميا ، والمزج بين الذاتي والموضوعي والانتعانة بالإسطير والرموز الدينية والتراثية والشعبية ، واحتدام وتلمج القيم الوطنية والقيمومية والاجتماعية التقدمية .

واست أرى في الشعر للعالم المسمى بشعر الحداثة أو الحساسية الجديدة إلا مرحلة جديدة أو انعطافة جديدة أو تطورا جديدا في بنية الشعر البلاغية للمجازية والدلالية . وهو في مجمله — رغم اختلاف تجلياته — رفض للسلطة التعبيرية والاجتماعية السائدة وسعى لتجاوزها . وأضيف إلى هذا بعض ملاحظات :

١ — إن كل مرحلة ثورية تجريدية في الشعر لا تلغي شعرية ما سبقتها من مراحل ، ولا تولقها .

٢ — ليس هناك جواظ مبنية أو قطعية مطلقة بين هذه المراحل . قد نسميها قطعية جدلية ، أو تجاوزا جدليا ، أما القطعية بين ما يسمى بشعر ولا شعر تأسيسا على هذا التمايز التجديدي ، أو بين ما يسمى بما قيل الحداثة ، والحداثة وما بعد الحداثة ، فحكم غير موضوعي وغير ترضي ، فهناك امتداد للسابق في اللاحق ، وهناك تجاوز لللاحق عن السابق دون أن يلغي .

٣ — كل تجديد شعري ليس معزولاً مفصولاً عن زمانه الاجتماعي التاريخي الثقافي . ولهذا فالتحديث ليس فوق الزمان والمكان ، وإن كان هذا لا يتعارض مع استقرار نماذج شعرية عبر الزمان والمكان ، تبقى وتظل قيمتها وإن اختلفت وتوعدت دلالاتها .

٤ — كل تجديد شعري من الناحية البلاغية والمجازية مهما كان ، غير معزول عن معطيات وخبرات

عصره ، غير خال من الدلالة والوظيفة والموقف ، ويعتبر
آخر ليس هناك ما يسمى بالشعر في ذاته أو مطلق
الشعر .

٥ — ولهذا فداخل أي مرحلة شعرية واحدة
جديدة — قديمة ، يمكن أن تجد اتجاهات وتيارات
مختلفة سواء من الناحية البلاغية أو من الناحية الدلالية
المضمونية . فما أشد الاختلاف البلاغي والدلالي بين
نص أبي نواس ونص أبي العلاء ونص البحتري ، ونص
أبي تمام ونص المتنبي والنص الصولي ، وما أشد هذا
الاختلاف البلاغي والدلالي كذلك بين نص أدونيس ونص
محمود درويش ونص محمد عفيفي مطر .

عدراً لهذه الإطالة في رحلتي نحو محمد عفيفي مطر ،
ولكنني بهذا المدخل أريد أن أؤكد منذ البداية أن محمد
عفيفي مطر هو واحد من مدرسة بلاغية دلالية جديدة ،
وأن هذه المدرسة رغم ما يكثر الحديث منها نفسها
وعنها ، بأنها مدرسة « الشعر » بألف التعريف المعبرة
عن العصر ، وأنها التعبير الصافي عن مطلق الشعر ،
لأنها أبنة واقع ، مشروطة بأوضاعه وملازماته ، متزمنة
بزمناه . وأنها مرحلة جديدة بين مراحل سبقتها في تاريخ
الشعر ، وليست نهاية المطاف . كما أريد أن أؤكد كذلك
من البداية ، أن محمد عفيفي مطر رغم أنه واحد من أبرز
شعراء هذه المدرسة ، فهو مدرسة خلسة فيها سواء من
الناحية البلاغية أو الدلالية .

في دراسة سابقة لي عن الشعر الحديث ، جطت من
محمد عفيفي مطر تياراً قائماً برأسه أسميته « تيار
التعقيد الذي يصل أحياناً إلى حد الإبهام وإنعدام
التوصيل . وهو يجمع بين ما يسميه نقادنا القديمي

المعائلة واستخدام حوشى الكلام ، وبين غموض المعنى
وإبهامه » ، وقلت بعد أن قدمت بعض النماذج الدالة على
ذلك « إن الدراسة التحليلية المستأنية-تستطيع أن تصل
إلى تفسير هذه الدلالات . على أن الأمر سيكون عملية
عقلانية استخلاصية ، وليست تنوقاً واستمتاعاً
شعرياً » .

وإذا كانت تلك الدراسة السابقة لم تُنحَ لي غير هذا
التعبير أو الحكم الوصفي الخارجي لشعر محمد عفيفي
مطر ، فقد أتيت لي أخيراً محاولة تفسير هذا الحكم بالقيام
بتحليل ديوانه « أنت واحدنا وهي اعضاؤك
انفكرك » .

وأعترف بعد أن قمت بذلك بأنه لم يكن مجرد عملية
عقلية استخلاصية ، وإن كانت كذلك في كثير من
الأحيان ، وإنما تلمعت عنها في نفس لحظات شعرية من
التنوق والاستمتاع الحقيقي .

والحق إن قراءة محمد عفيفي مطر تفرض علينا أن
نتبع نصيحته التي يقول بها في بعض قصائده —
وأحصل على كلك شمساً للفرادة .

ولكن حتى إذا امتلكت هذه الشمس فما أضيعها
وأضيعنا أحياناً في دهاليز الموهلة المخرقة !

لن أقوم هنا — في هذه الدراسة المحدودة — بتحليل
لهذا الديوان ، وإنما سيقترن جهدي على محاولة لقراءة
تفسيرية لقطع واحد في قصيدة من قصائد هذا الديوان
ولتحديد الدلالة العامة لهذه القصيدة وهي قصيدة
« امرأة : إشكالية علاقة » ففي رأيي أن هذه القصيدة
تجسد قراءتي الشاملة للديوان كله ، بل كما سبق أن

ذكرت ، تجسد المشروع الشعري لمحمد عفيفي مطر .
لكاد اعتبرها « القصيدة النموذج » لشعر محمد عفيفي
مطر .

على انى اريد أن اصل إلى هذه « القصيدة —
النموذج » بعد تحديد بعض للمعطيات والمُسمات المحورية
الأساسية في الديوان كله ، التي سنجدها متبلورة بعد
ذلك في هذه « القصيدة — النموذج » .

أول هذه المحاور في هذا الديوان هو فعل التذكّر واسم
الذكرى . وقد يأتى هذا الفعل وهذا الاسم بالتحوير
المباشر أى يكون الدال ، أو قد يأتى ضمن مدلول علم ،
أو يأتى مرتبطاً بدلالة مادية كالإرث أو النسب والانتساب
أو بدلالة رمزية موحية .

ونكاد نجد هذه السمة أو هذا المحور شائعاً متكرراً في
أغلب شعر محمد عفيفي مطر ، وهو خلاف دلالاته
السلبية عند بعض من يسمون بشعراء الحداثة ، فإن
دلالاته عند عفيفي مطر دلالة إيجابية ، أى لا تتضمن
دعوة للقطيعة مع الذاكرة ، كما هو الحال عند أدونيس
مثلاً . وانضرب بعض الأمثلة التي نجدها في أغلب قصائد
هذا الديوان على اختلافها :

— وقلتُ وقال لي الموتى ..

أطلّت ... استألفوني بالتذكر .

— الأرض روتني وبللت الرمل السافيات بريق
عينَي المحذّقين في شمس التذكر ، شمس التذكر في
سهوب النوم دامية الزيف .

— لنا لغة التذكر .

— بيننا القراء السبع وحجر اللاسطة .

وبيننا لغة النبوة وقراءة الصعاليك .

— والأسلاف يحتشدون بين أصابعي .

— إقامة في القول هي السفر في أطواف الذاكرة .

إلخ .. إلخ .

والمحور الثاني هو كثرة الإحالات والتضمينات
النصّية أو ما يسمى بالتلمّس الترائي أو الدينى بشكل
مباشر أو غير مباشر ، بشكل كلي أو جزئى ، بشكل حرى
أو بنوى أو معنوى . ولا شك أن هذا المحور مرتبط
ارتباطاً دالياً بالمحور الأول محور التذكر . وهذه بعض
الأمثلة

من مختلف قصائد الديوان :

— سلام هي حتى مطلع النجوم ... حتى مطلع
الفجر .

— أيقته المبصرة .

— مقصورة اليقين الأوحى الإشرافيون ..
الهراسة السهروردي .. الغيض .

— ورد الدهان .

يا بين الحواميم .. يا بين معلقة الشعراء .

— زملنى الصيف والصوت .

لكل بها عنده فرح .

— إيماضة البرق في الظلماء من إضم .

— وكشفنا عنك غطاءك .

— وقد نرى تقلب وجهك في السماء .

إلخ .. إلخ .

في اللصّيتين من جرس اللّغلم الرّعد ،
وانتشرت من الرغو النجومُ الفضة الماء المدم
والغيلُ
الزّعفراني ، الرغاء وشيجة الإيقاع بين
دمي وبين الأرض .

أزعم أن هذه البنية التعبيرية الكلاسيكية الجاهلية
الرصينة هي سمة أساسية من سمات البنية التعبيرية
للمشروع الشعري عند محمد عفيفي مطر في ديوانه
الشعري عامة وفي ديوانه هذا بروجه خاص كما سنوضح
بعد قليل .

أما المحور الرابع فيمكن أن يكون معنى من معاني محور
التذكر والتضمن الترائي ، ويمكن أن يكون على نقبض
التذكر والتضمن الترائي باعتباره في أغلب الأحيان
مرتبطا بالكشف والإبداع لا بالتذكر والاستتلاف . هذا
المحور هو كثرة رحلات الحلم ، الذي يكاد أن يكون
موضوعا صريحا لبعض القصائد ، وعنوانا لبعضها ،
ونقبضا محركا و متحركا داخل أغلب القصائد إن لم يكن
داخلها جميعا . الحلم بمعانيه المختلفة المتنوعة . الحلم
في مقابل التذكر ، الحلم الصعود ، الاكتشاف ، الإسراء
والمعراج ، الانطلاق ، العبور ، التجاوز ، الرفض
والاستعلاء ، المعجزة وضع الاسئلة ، الإبداع

إن الحلم بمفرداته الصريحة ، أو الضمنية ، بأسمائه
بفعله [يحلم] منتشر مُتأقِل بل تتخلق به حركة القصائد
جميعا . ومن الأمثلة المتناثرة في مختلف قصائده على
ذلك :

— النوم السخي ، أخرج من سهوم النوم ، ملائكة
الحلم ، المعراج ، الصعود ، الرؤية ، جسد الحلم ، بفتة

أما المحور الثالث فيمكن أن يكون عنصرا من عناصر
المحور السابق أي محور التضمن الترائي ، ولكنه في
الحقيقة قائم بذاته ، بل هو خاصية تكاد أن تكون من
أبرز خصائص شعر محمد عفيفي مطر ، وأقصد بها
البنية الشعرية الكلاسيكية الرصينة ، بل أكاد أقول في
غير مفالة إنها بنية قصيدة الشعر الجاهلي . فبرغم
انعدام البنية المخلقة وانعدام القافية ، ودران
القصيدة ، فإن الصيغ الشعرية سواء من حيث مفرداتها
أو تركيب جملتها الشعرية ، أو رسائنها وفصاحتها ، بل
من حيث بنية القصيدة عامة وتسلسلها والانتقال بين
عناصرها وأغراضها وطولها ، تكاد تجعل منها امتدادا
للشعر الجاهلي ومن مطلقاته ، برغم الاختلاف في بنيته
البلاغية المجازية ، وحسبي أن أذكر مثالين من الأمثلة
الدالة :

المثال الأول من قصيدة « غلغلية حجر الولاء
والمعهد » :

دَوَّرَتْ وجه حصانك الصوانِ أملكها
— وشمس التيه والظما الرقيقان —
ارتفعت على وجوهك في الفلاة تقنعت
طريق التحنن ، نياة سرية تخفى وتسرُّ
حينما سميتك الحجر الأمين .. يا شعر ..
إلخ .. إلخ .

أما المثال الثاني فهو بالغ الأدلة . إنه مطلع
قصيدة امرأة [إشكالية علالة] الذي سنقوم بعد ذلك
بتفسيره :

تهتت ناقة الليل استنطقت لهائس
الريح الملية بالظلام الكثر ،

الحلم ، النوم المي ، الأرض رعية أحلامه ، أحلام الرقيب ، لحظة النوم ، تتخفى في الحلم ، تمر ما بين النوم والأشجار ، هوية للأكليم يتسع الحلم بها ، اصدع بما تعلم . فاصدع بملكك ، ليتك تمل ولاك للحلم ، رياضات الحلم ، لا تسخل الحلم ولا تخرج ، خطفه الحلم المكاشف ، المدى ما بين بارحة وساعة ، اشتبك الحلم بالوحى الكلامي .

بين التذكر والإحالة التراثية من ناحية والحلم الإبداعي من ناحية أخرى تتلجر وتتخلق قصيدة محمد عفيفي مطر .

أما المحور الخامس فيتعلق بالبنية المجازية والاستعارية عامة لشعره . وهو هذا قد يتلج من حيث الشكل مع بعض الظواهر السائدة في الشعر المعاصر ، كوحدة الثنائيات المتناظرة أو المضادة مثل : « إعلنت ميثاق الإقامة بالرحيل » أو « الأولى خطى الحجر للإقامة » أو « الوحشة الألهة » أو « صمت مثلث » بالردع « أو « تراب الينابيع » إل غير ذلك . ومثل استخدام قاعدة الالتفات أي الانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب أو التداخل بين السرد الشعري والحوار والانتقال المفاجيء بينهما ، والتداخل كذلك بين الفعل الماضي والحاضر والأمر ، ومثل استخدام الاستعارات المركبة ، والتخلص من الدلالة المعجمية إلى الدلالة الإيحائية الرمزية أو السياقية وسك كلمات جديدة ، وإقامة علاقات جديدة بين الصفات والموصوفات ، وكالتداخل بين العيني للموس أو الجسدي الشفلي من ناحية ، والتجريد المتعاقب من ناحية أخرى .

عل أن شعر محمد عفيفي مطر يتسم بالمغالاة

والإغراق في الاستعارات المرئية والكثافة البعيدة ، وبالانتقالات الرمزية المفجعة ، وبالرهق الدلالة السياقية أكثر من ارتباطها المباشر بالمعنى المعجمي للمفردات . هذا فضلاً عن الترابط في نسيجه الشعري بين التصمين من ناحية والبنية والمفردات الكلامية من ناحية ثانية ، والكثيف المجازي من ناحية ثالثة ، مما يشاعف من صعوبة التوصليل في شعره إلى حد الإيهام في كثير من الأحيان . ويحتاج الأمر إلى شمس شعرية بالفعل لقراءة شعره وتذوقه .

ولكن إلى جانب هذا ، ويرغم هذه الصعوبة ، وهذا التجريد الذي يصل إلى حد الإيهام ، فما أكثر ما في شعره وفي ديوانه هذا خاصة ، من اقتدار فائق وبنار على الوصف التوصليل الحسي المنطقى للظيمة بوجه خاص ، ولظواهر الحياة بوجه عام .

حقاً ، ما أكثر ما يستخدم معطيات القرية المصرية استخداماً رمزياً خالصاً ، ولكن ما أكثر ما يشف عن صور باغة البرقة والعذوبة والصفاء . مثلاً : من قصيدة « محنة هي القصيدة » نقرأ هذه الفقرة :

« الليل في آخره السهل عصفار ينقش عن الريش
بقايا القطر ، أضفأت النملات هباء الدُر . والغيشة .
يُسلمن المنقار إلى يداء الجنائن ، النورل النَم في
أعضائه واصاعدت شيشته من تحت حذاء البُرى .
الصخرة تاوى للنعلس الرُطب والهوة تتأهب والقرية
جَزَوْ مَرَح لَأَ به النوم البعيد » .

وإذا كانت هذه هي بعض المحاور والسمات الجوهرية التي تبرز في شعر هذا الديوان وتشكل

— هل نحن المجاز العلاقة ؟ أم نحن اكتمال
العلاقة في المجاز ..

— سميتك الحجر الأمين يا شعراً .

— وتحصنت تفعيلية الرجز المرافق بانتشار
الوجه

في جوع الزحلم ... واقعت فيه .

— وتحلم بخرق العادة وتنتظر العجائبي
واجترار المعجزات

فتمتد بين يديك الينابيع

وتهلج الطيور بأفلقها إلى صوتك السرى

— اندهش القراءات

— العيون تجرحت تحت قراءة قلبك .

بهذه المحاور وهذه الدلالة العامة للديوان ، أعيد
مؤكداً بأن هذا الديوان هو في جوهره بلاغ شعري عن
الشعر . ولكن أي شعر ؟ وفي ضوء تلك المحاور والدلالة
العامة أقول بأنه الشعر الفحل ، الشعر الخلم ، الشعر
الانتصار على انصباب وأزلام الجمود السائد ، شعر
الدعوة للتغيير بالحلم والإبداع ، الشعر الإحياء ، الذي
تجتمع وتزاج فيه أصالة التراث والذاكرة الثقافية
التراثية مع مفامرة الحلم وإبداعيته للنقلة إلى غير حد .
إنه لقاء الأصالة والتحديث ، لقاء انصهار وتوحد وخلق
موحد وموحد ، لا لقاء التفتيق والتفتيق والتربيع
والترصيع .

وإذا كانت دعوة أدونيس هي ضد الذاكرة ، وإذا
كانت دعوته ودعوة غيره من الشعراء تقف عند حدود
استئثار التراث لا أكثر ، فإن هذه الدعوة « الحطرية »
هي دعوة إلى تأسيس الشعر على الذاكرة التراثية نفسها
في ارتباط جميع مع كل الخبرات والمعارف والانفعالات

وحدته ، فإني أضيف : إن هذا الديوان الشعري يكاد
أن يكون بأكمله موضوعاً واحداً هو منه الأكبر ، وهو
مفتاح إبداعه ، وهو بنيته وهو موضوعه الأثير ،
وهو مضبوته وهو معركته وهو مشروعه . هذا
الموضوع هو الشعر نفسه . فهذا الديوان — في
تقديرى — هو بلاغ شعري بالشعر عن الشعر ومن
أجل الشعر . إنه مشروع شعري جديد يعبر عن
نفسه بالشعر في مواجهة اللا شعر . بل أزمع أن
عنوان الديوان هو تعبير عن ذلك ، أنت واحدها وهي
اعضائك انتشرت ، يقولها في العنوان ويقولها في
واحدة من قصائد الديوان .

إن هذا الديوان ، بقصائده جميعاً هو معركة
الشعر الحق ، ضد الشعر الباطل ، إنه بلاغ شعري
جديد . نبوة وزعامة شعرية جديدة . هل أشير إلى
بعض الأمثلة ؟ ما أكثرها في كل قصيدة من قصائد هذا
الديوان بغير استثناء :

— ها أنت يا ابن النور القيمة

— ها أنت يا ابن معلقة قشعراء ويا ابن
الحواميم .

— وإنت واهب المعنى الجارف ومفتق الكلام
تشارك في كل حضور .

وتلقسم الصمت والكلام على كل شفه
تقبض بيك على زمام الفوضى فتشكل القوالب
وتفتح أبواب القوالب فتفيض الحياة
— من شبهتني سمك تنفجر لوانه
وقصائد من صدف النار والفضة

الإبداعية والمجازية الجديدة . الجمع بين التأسيس على
الأسفل التراثي وبين التحدي في الوقت نفسه من كل جمود
والقاة ، إنه شعر إحياء جديد ، « بلوودي » جديد يمزج
بين الأصل والحلم ، بين الذاكرة والإبداع .

هذه هي قراءتي العامة لهذا الديوان التي قد تتيج لي
قراءة مطلع قصيدة من قصائده ، وهي قصيدة
« امرأة .. إشكالية علاقة » . إنها كما ذكرت في البداية
هي « القصيدة — النموذج » لهذا المشروع الشعري
الإحيائي الإبداعي الذي يحققه محمد عفيفي مطر .
وموضوعها — في تقديري — هو تحقق هذا المشروع
الشعري الإحيائي الإبداعي نفسه .

أقول منذ البداية إنها تكاد أن تكون من حيث حركة
بنيتها الشاملة « معلقة » من مطلق الشعر العربي
الجاهلي المعبر عنها بلسان الشعر العربي الحديث .
وتكاد قصائد هذا الديوان عامة ، أن تكون هذه المعلقات
الجديدة التي تمتزج فيها الذاكرة التراثية بالإبداع ،
وتكاد هذه المعلقة « المبطية » — « امرأة — إشكالية
علاقة » أن تكون معلقة لمعترة بين شداو عصرنا الراهن ،
لهي معركة حادة من معارك عترة « السيف —
الشعر » . إن قانونها المحرك هو التحلم الذاكرة بالحلم
والإبداع في مواجهة جمود الألام والانصبب والثغرات
المعقدة .

وهي مفعمة بالحركة . فهي تتلفف مما يارب من
١٨٠ فعلًا ، بينها ما يارب من ١٥٠ فعلًا من أفعال
الحركة مثل : يخطو ، يهرب ، يتشاك ، يمتد ،
يشيد ، يحاول ، يفتح ، يحتشد ، يطلق ، يتفجر ، يكسر ،

يدرع ، يرمى ، يطلع ، يشق ، يقطع ، يطن ، يرتكس ،
يدعو ، يبتكر ، يثخن ، يزاحم إلخ .. إلخ .

مكثًا تعلن القصيدة عن مفتاحها للوسيقى والدلالى في
أن واحد :

« تهتت ناقة الليل ، استنطف لهامش
الربيع الملمية بالظلام الكثر ،
في السحبتين من جرش اللغام الرعد ،
وانتشرت من الرغو النجوم الفضة الماء المدسم
والظلمة
الزعرانى ، الرغاء وشيجة الإيقاع بين
لحمى وبين الأرض » .

في هذا المفتاح البلاغى واللفوى والدلالى ، في هذا
المطلع نقول القصيدة فلسفتها كلها ، تعبر عن انتسابها ،
عن تأسيسها ، عن جذرها ، أصالتها ، بالمفردات القديمة
الحوشية ، والبنية الكلاسيكية ، والرمز ، وتربط في
الجملة نفسها بين هذا التأسيس التصيل وبين الإبداع
عامة ، وإبداع شاعرنا في الوقت نفسه . الأنا الشعرية
تبدو وتتأكد منذ البداية في ارتباط حميم بهذا التأسيس
وهذا التصيل . ولننقل أولًا معاني بعض الكلمات
الحوشية . فاستنطف تعنى ارتفع والكثرو السمام ،
واللحيان هما العظماء اللذان فيهما الأسنان ، والجرش
هو الصوت الذى يصدر من لكل الشيء الجشن . واللغام
زيد أفواه الإبل . والرغاء صوت الإبل ، أو أى صوت
عالم . ولهذا فالأبيات الانتشائية هذه تقدم لنا صورة ناقة
يبرز سنماها في الظلام ، ومن جرشها ينطلق الرعد ومن
رغوها تنتشر النجوم الفضية ، ولماها المدماء ، والغبار
الزعرانى لونا وعسرا وبجاءة ، تنقلها هذه الأبيات الأولى

على أن الدلالة العامة هي التخرّيف على مواصلة
المسعى كي يطوّر الضمى وينتصر الشعر الحق .

هذه هي قراءاتي للقصيدة في ضوء قراءة مطلعها ثم
في ضوء قراءة تفصيلية بعد ذلك لعناصرها الداخلية لا
سبيل إلى عرضها في هذا المجال المحدود ، ثم في ضوء
الإطار العام الذي قدمته كتمهيد لقراءاتي لهذا الديوان
بشكل عام . على أن ما قدمته من اجتهاد عام في القراءة
لا يفنى عن ضرورة الاستغراق في القراءة التفصيلية
للقصيدة . لتكن قراءتي إذن مجرد فرضية نقدية ودعوة
إلى تدقيق القصيدة في ضوءها من ناحية ، وامتحانها
واختبارها لهذه القراءة من ناحية أخرى . فكل قراءة مهما
كانت دقيقاً تحتوي على رؤية خاصة وبعد ذاتي لا سبيل
إلى إنكاره أو استبعاده . وأخلص بعد ذلك إلى تأكيد
بعض الملاحظات :

١ — هذا الديوان الشعرى لمحمد عفيفي مطر ، هو
تحقيق لمشروع شعري يسعى لتأسيس نفسه في الذاكرة
الثقافية التراثية نفسها ، والاعتماد بها امتداداً خلافاً إلى
أفاق الإبداع الحديث المتجدد .

٢ — إن الغموض ، بل الإبهام ، في هذا المشروع
الشعري يكاد أن يكون نتيجة طبيعية لما يتضمنه من
ارتكاز على عاصمتين شعريتين هما عاصمة الذاكرة
الثقافية التراثية القديمة ، وعاصمة الحلم الإبداعي
المجازي الجديد ، فضلاً عن تحركه في إطار موضوع
محدد وحيد هو الشعر — الحلم ، أي تأكيد مشروعه
الشعري نفسه شعرياً .

من هذا الوصف الخارجى إلى أن الشاعر ، الذى يشكل
هذا الصوت الصادر من فم الناقه علاقته الإيقاعية
الحميمة بالأرض . وبهذا التداخل بين العناصر المادية
مثل الناقه ، السلام ، الزيد الرغاء ، الظلام ، وبين
العناصر البلاغية مثل الورد ، النجوم الفضية ، المياه
الدماثة الغبار الزعفرانى ، تتداح العناصر المادية وتشف
وتذوب في الإيقاع كهيئة تواصلية بين الأنا والأرض ،
تبرز في غمرة الظلام ، ولكنه إيقاع مرتبط في البدايه
بصورة الناقه العربيه ، وبالطبيعة الحوشية البدويه
لللكمات وينبئها الكلاسيكية التي تستحضر بنية الشعر
الجاهلي ، مما يوحي لا بمعنى في مطلع قصيدة ، وإنما
ببروز كيان لغوى ووجود شعري متحقق . معناه هو هذا
الكيان وهذا الوجود المتحقق نفسه . ليس ثمة مطلع
للقصيدة ، بل هو اقتحام شعري يطن عن وجوده وعن
انتسابه التراثى في مواجهة ظلام غامر . وجود تراثى
رصين متحرك فاعل في مواجهة جمود سائد . ومن هذا
الوجود وبهذا الانتساب التراثى تأخذ القصيدة في
صياغة معاركها وصراعاتها ، بين الشعر الإبداع
الأصالة ، والوحش الكلامى المذبح ، بين الحقيقة
والزيف ، بين حرية التعبير وإنسانيته وتجدده وعيوبه
الانصباب والازلام عبر القصيدة سجالاً بين انتصار
وهزيمة ، لا تقضى إلى نهاية حاسمة . ولهذا لا تنتهى
القصيدة ، بل تنفتح على ثلاث نهايات مقترحة :

— نهاية هي تساؤل : هل تقتصر الانصباب ويسود
طعم الصمغ والجلد القوي ؟
— أم تسود الكيمياء والتلافيق ويموت الطم ؟
— أم يطوّر الضمى من جديد وينتصر الحلم
القصيدة الإبداع ؟

٣ — إن الشعر كموضوع للشعر في هذا الديوان الشعري قد يكون رمزاً في ذاته للإبداع في الحياة والواقع والصراع بين التجديد والجمود . ولكن انفلاقه على صياغات مجازية يغلب عليها الاستغراق في التجريد والتعقيد ، كما يغلب عليها طابع الارتباط المباشر بالموضوع الشعري نفسه ، فضلاً عن مفرداته التي لم يعد أغلبها يعيش إلا في المعالجم القديمة ، تحرره من الانفتاح على الحياة والواقع ، وتلهم مسافة شاسعة بينه وبين إمكانية تفهمه وتدركه . هذا رغم قدرة الشاعر الفائقة التي تبرز في بعض المواضع ، على التعبير الشفاف عن الخبرات الإنسانية الحية . وكالدأقول إن غلبة الهم اللغوي التراثي ، والهاجس الإيديولوجي القومي المجرد المثالي على الهم الاجتماعي الطبقي الحي عند محمد

عفيفي مطر ، هو مصدر هذا الانفلاق الشعري على « الشعر — العلم » موضوعاً له ، بدلاً من الانغماس في الواقع موضوعاً حياً للشعر .

إن محمد عفيفي مطر شاعر من أكبر وأقدر شعراء العربية اليوم ، وصاحب طاقة شعرية فائقة ومدرسة شعرية ذات خصوصية تمتع من ثقافة تراثية وإنسانية عميقة ، وتتفتح بالإبداع على أفق نادرة .

ولكن ما أجده وهو الفلاح ذو الأصول البسيطة ، والمثقف الواعي المسئول ، أن يزداد اقتراباً من واقع الحى ، واقعنا الاجتماعي والإنساني ، قراءة له ، وتعبيراً عنه . لن يقلل هذا من القيمة الإبداعية لشعره ، بل سيتحقق به انتصار كبير للشعر والحياة معا .

**تَخْطِيطَاتُ
لَكَیْ أَتَعْلَمُ قِرَاءَةَ النِّیلِ**

تحيةة إلى عبد الحكيم قاسم

Abstract

في سرير النيل
تكتشف السماء لذة النوم ،
في خطواته
تكتشف لذة البقعة .

من سماء ما
يسقط رماذ على القاهرة يمسحهُ النّيل بأهدابه .
انظروا إليه كيف يستعين بأصدقائه النّوارس
لكي تفرش هي أيضاً أجنحتها وتكنس الرّمال .



تأملوا النَّيْلَ جَيْدًا :
سوف يتأكد لكم أنَّ الحب لا يسقط من السماء ،
إلاَّ لأنه يصعد أولاً من الأرض .

قلتُ للنَّيْلِ مرَّةً
لن تطرح عنك أخيراً
عِبَاءَ تلك السماء التي تجلس على كتفك ؟

إنه النَّيْلُ —
سماء من الماء تحضنها الأرض ،
لهذا يلهم فيضاني في اتجاه أحبابي .

٢- شمس

شُبَّه لي مراراً
أَنَّ التَّوَجَّاهَاتِ التي تتراقصُ على وَجْهِ النَّيْلِ
تغضنات في وجوه نساء من زمن الأساطير
لا يزيأنَّ يجلسن على أرائك الشمس .
تجلسُ الشَّمْسُ على عَتَبَةِ النَّيْلِ مغمورةٌ بذهبِ الحقول .
قبل أن تمخل عاريَّةً إلى سريه .

تَحْتُ سَاعَةِ الزَّمَنِ الَّتِي تَتَدَلَّى عَلَى حَانِطِ الشَّمْسِ ،
يَهَاجِرُ النَّيْلُ بَيْنَ لَا نِهَايَةِ الزُّرْقَةِ وَلَا نِهَايَةِ الْبَيَاضِ .

يُرْسِلُ النَّيْلُ تَحِيَّاتِهِ
مَكْتُوبَةً عَلَى جَسَدِ الشَّمْسِ .

بَيْنَ أَجْمَلِ اللَّحْظَاتِ فِي الْقَاهِرَةِ
أَنْ تُسْتَقْبَلَ بِأَكْرَأَ ،
وَتَرَى كَيْفَ تَتَبَلَّلُ بِمَاءِ النَّيْلِ جَدَائِلُ الشَّمْسِ .

٣ - زَمَن

أَحْيَانًا ، يَتَحَوَّلُ الزَّمَنُ إِلَى فِئَاعَاتٍ
تَعُومُ عَلَى صَفْحَةِ النَّيْلِ .

أَيُّهَا السَّيِّدُ النَّيْلُ ، يَا وَقْتَنَا الْأَكْثَرَ مِنَ الْوَقْتِ ،
أَفْهَمِ الْآنَ كَيْفَ يَتَعَبُ الزَّمَنُ
وَهُوَ يَسِيرُ إِلَى جَانِبِكَ .

انْظُرُوا إِلَى الْأَشْيَاءِ كَيْفَ تَذَوِّبُ فِي الزَّمَنِ .
انْظُرُوا إِلَى الزَّمَنِ كَيْفَ يَذَوِّبُ فِي النَّيْلِ .



يركض الزَّمنُ حالَ القديم
لكي يستقبل صديقه النَّيل .

الزَّوَح هي التي تجلس ، والجسدُ هو الذي يُحوم
في الزَّمن سابعاً
كزهره لوتسٍ على جبهة النَّيل .

٤ - فضاء

حيُّوا هذا الفضاء الضَّابِّ
الذي يتأبط ذراع النَّيل .

ماء الموت لِلنَّيل
هو نفسه ماء الحياة .

بالتَّكرار ،
يَتَجَدَّد النَّيل .

متى سَتَكُونُ لدى الجِراة لكَ إِسْأَلُ النَّيل :
مِنْ أَيْنَ تَجِيءُ هذه اللَّانْهائِيَّةُ التي تُرْفِرف على وجهك ؟

٥ - لغة

"لحلمك وجهٌ مُنْقُوشٌ على سُترةِ الأفق"
هكذا يهمس النَّيلُ في أذنك كلَّ ليلةٍ ، قبل أن تنام .

يجرى النَّيلُ في محيطٍ من اللُّغات ،
لكنك لا تستطيع أن تدخل إليه إلا من عَنَبَةِ الصَّمْتِ .



”بمائه اغتسلت النبوة“

قالت الأرض مرّة ، تصف النيل
ولا تزال السماء تكرر هذا القول .

كلّ يوم ،
يلقى النيل من أعلى قمّة في جبل الحكمة
موعظة الماء .

هوذا طائر غريب يخرج من صدرك .
ويتغلغل بين كلماتي -
كيف سمعتني أجنحتك ، أيها السيد النيل ،
وانا لم أحاطب إلا ضيفاك ،
وتحدّثت إليها فمساء ؟

اطنْ أننى أعرف الآن لماذا أثار أبو الهول الصمت :
أزجّ عليه وهو يحاور النيل .

٦- حب

اليوم ، شبّه لي أنّ نجمة الصّباح في القاهرة
خصلة شغف على صدغ النيل .

من خيوط مائه ،
يتسج النيل ثوباً واحداً لفرحه وحزنه ،
وهو ثوبه الوحيد .

يَحْضُنُ النَّيْلُ السَّغْنَ وَالْقَوَارِبَ
كَأَنَّهَا أَسْرَةٌ لِأَطْفَالِهِ .

عندما يسمع النّيل صوتَ الفجر آتياً على بساط من وَزَقِ البُرْدَى ، يَنْهَضُ
وَيُدْخُنْ غُلْيُوناً بِحُجْمِ الْقَاهِرَةِ . تَمْتَلِئُ عَيْنَاهُ بِالسَّخَانِ مَمْرُوجاً بِالذَّمْعِ ،

لَكِنَّهُ لَا يُخْبِئُ وَجْهَهُ ، وَلَا يَتَأَنَّفُ . يَبْتَئِسُ لِكُلِّ عَابِرٍ ، ثُمَّ يَتْرَكَ
غُلْيُونَهُ عَلَى كُرْسَى الصَّبَاحِ ، وَيَنْطَلِقُ مُتَابِعاً سِيرَهُ .

أَكِيدُ أَنَّ لِلنَّيْلِ بَشَرَةً يَتَصَاعَدُ مِنْ مَسَامِهَا شَرُّ لَيْسَ الْجَسَدُ
وَلَيْسَ الْجِنْسُ ، وَلَيْسَ شَيْئاً آخَرَ غَيْرَهُمَا .

لَا تَسْتَطِيعُ أَنْ تَقُولَ لِلنَّيْلِ : وَدَاعاً .

٧ - شَهْر

لَكَ شَكْلٌ ، أَيُّهَا السَّيِّدُ النَّيْلُ ، يَعْلُو عَلَى التَّشَكُّلِ :
عَلَّمَنِي الشَّعْرَ يَا صَدِيقِي * .

(باريس أواخر ١٩٩١)

* لهذا النصّ أصولٌ - خواطر نشرت سابقاً .
وهي تستلهم منا بتكوين جديد ، وصيغة مفارقة ، وتنوع مختلف ، واسم آخر .

أنطوان فاتو

لأسباب مختلفة كان ظهور فاتو سيقا لزمانه وفي غير بيئته ، فعلى الرغم من أنه كان من رعايا لويس الرابع عشر ، إلا أنه كان من الضالّين بحكمه الاستبدادى . ثم على الرغم من أن صيته قد ذاع وعم الاتفاق بعد موته بنحو من ربع قرن فلم تكن أعماله غير تجديد للفنون سبقت « كلاسيكية » عصر فرساي . ثم على الرغم من أنه كان من سكان شمالي أوروبا غير أنه كان في مقدمة من أسهموا في الخروج على التقاليد الكلاسيكية والأكاديمية .

مشاهد « حفل الغزل الخلوى » ، Fete gallante حتى أصبح خصيصه من خصائص فن الروكوكو ، ويمثل حفلا يجمع بين المترفين والمترفات في الهواء الطلق وهم في أبهى زى بين عزف ورقص ومرح وغزل وهزل . وكان قد وقعت عليه عين كروزا Crozet أحد رعاة الفن الأثرياء فمال إليه ودعاه إلى حفلاته التي يقبضها في الهواء الطلق ، الأمر الذى أوحى إلى فاتو ابتكار نمط الغزل الخلوى .

ولقد اقترن اسم فاتو دائما باسماء المصور بوشيه ومدام ده بومبارور والمصور فرانجوار ، الذين يعرف

وهذا كله جعل منه فنانا تائفاً إلى أن يخلق فناً فريداً خاصا به ، يتلقى وكونه رائدا للفردية الرومانسية ، إذ كان بحق واحداً من أكثر الفنانين الذين أنتجيتهم فرنسا عمقا واشدهم ثورية. وثمة طابع له ، ذاتى ، لا فكاه له منه ، هو : أنه مبتكر تصاوير نمط « الحفل في الضيعة » Fete Champetre وأعنى به مشاهد سرادة المدن في ضياعهم يتعمون في أطفالهم بلباهج أهل الريف ، وقد جمع فيها في آن بين المرح والحزن ، وبين الواقعية واللاواقعية ، وبين الروح الدرامية والغموض عارضا فيها كل رؤاه الشاعرية والخيالية . كذلك انبثق من هذا النمط على يدى فاتو أيضا

لا نستطيع أن نبلغ كنهه والذي لا تكاد تُمسك به يد ،
والذي يعد التعبير عنه بالكلمات هراء . وإذا جان
كوكتوي قرننا الحالي يقول « لا يزال فائقه مُلغزاً لا يدرك
المشاهد سرّه لل نظرة الأولى ، أشبه حاله بهال موتسارت ،
إذ لا تزال الكثرة من الناس يعدون فائق مصوراً عابثاً
لا جدية في أعماله ، وكأنه يترامى في إحدى الأوبريتات
الهزلية مصوراً مُزوّقة » .

وإذا يوم اقترح تاجر التحف إدمون فرانسوا جيرسان
على صديقه الفنان فائق خلال إحدى فترات خموله أن
يرسم له لائحة فوق مدخل متجره الكائن في ٣٥ شارع جسر
نوتردام، فإذا فائق يرتدى في لوحته الرائعة بصديقه ليجعل
من متجره قاعة معارض فضمة تؤمها النخبة من المجتمع
الباريسي على الرغم من بُعد هذه الصلصة عن المتجر
المتواضع (لوحة ١) . وإذا هذه اللوحة الفريدة المعتبرة
تنشطر بعد منتصف القرن الثامن عشر شطرين نشهد في
الشطرين الأيمن منها جيرسان منحنياً وهو يعدّد مواطن
الجمال في لوحة مستديرة شبيهة بلوحات فائق لمسيده مع
زوجها الذي يتطلع إلى اللوحة بمنظاره ، كما نشهد في
الشطرين الأيسر بعض العمال عاكفين على تعبئة اللوحات
للمصورة في صندوق ، بينما تجرى المساومة على عقد
صفقة أخرى .

وكم اختلف الناس في تقدير أعمال فائق على امتداد قرن
من الزمان ! فعلى حين رأى البعض أعماله « ملهية » من
ملاهي ماريانو الذي أظلم القرن الثامن عشر ، رأها
البعض الآخر « مأساة » جادة . وفي الحق إن الجو
الغشابي الذي يصوره يخفى في طياته يدا قوية ، يدا من
حديث في قفاز من حرير .

متنوقد الفن ، أن إليهم كانت الريادة في عصرهم . غير أن
المؤرخ المدقق النظر يكتشف أن فائق قد ولد في فالنسيدين
عام ١٦٨٤ في أوج حكم لويس الرابع عشر ، وأنه مات بعد
ذلك بسبع وثلاثين سنة مريضاً بالسل عام ١٧٢١ ، وهذه
السنة هي السنة نفسها التي ولدت فيها مدام ده
بومبادور ، ولم يكن فراجونارد ولد بعد فلقد كان مولده
بعد ذلك بأثنى عشر عاماً . وهكذا قضى فائق حياته كلها ،
غير سنوات الست الأخيرة ، في عهد الملك الشمس . وعلى
الرغم من أن حياته كانت في الربع الأول من القرن الثامن
عشر إلا أنه كان رومانسياً قسماً ، إذا مارينا أن الرومانسية
تعني الاسترسال المفرط للفرح في عداطفه . كما تعني
التعبير عما تضمره الروح المكونة من أسرار . وعلى الرغم
من ذلك لم يعرف رومانسيو القرن التاسع عشر عن فائق
شيئاً ما ، حتى راينا تلامذة المصور دافيد يهونون من
شان صورة له ، هي لوحة « الإقلاق نهر جزيرة كيثيرا »
وكانت تلك اللوحة مما تحتفظ به مدرسة الفنون الجميلة
بباريس والتي من أجلها انتخب فائق عضواً بالأكاديمية
الفرنسية عام ١٧١٧ ، فانبهروا بمغفون البوق بأقوامهم
ويقذفونها به ازراء لفنه ، وينضم إلى هذا أنه كانت ثمة
لوحة تحمل اسم جيلو Gillet عرضت في مطلع القرن
التاسع في ميدان البورصة بباريس لأمد طويل فلم تجد من
يقبل عليها ليشتريها . غير أن الفنان فيفان دينون مدير
المتاحف الفرنسية ماثب بعد هذا أن اقتناها ، ثم كُتب لها
بعد أن تكون من بين محفوظات متحف اللوفر . لكننا نرى
بعد فترة قليلة الآخرين جوتكر الذين فُتتا بفن القرن
الثامن عشر قد وقفا فائقه بما كتبه لحدهما عنه إذ قال
عن لوحاته التي شاع فيها تصويره للنساء والطبيبة :
« أناقة ، رشاقة ، خيال ، إغراء ، ثياب خلابة .. وفي كل
مكان وديان ثيساليا اليونانية الرائعة الجمال التي يخيم
عليها الهدوء والسكينة . إلا ما أروع هذا الانسجام الذي



لانة متجر جيرسان

أبعد ما يكون عن الروحانية كما كانت أحاسيسه كلها سطحية تمليها المتعة الحسية ، ولا يؤثر على هذه المتعة شيء آخر . وظل غارقاً إلى الأبدان في متعته تلك إلى أن ظهر جان جاك روسو قرب نهاية القرن فردد الناس إلى الأعماق لا إلى السطح . ومن هنا نرى أن القرن الثامن عشر لم يتناول غير المظهر السطحي لفن فانتو الذي كانت جذوره أعمق مما ظن معاصروه ، فهو في فنه لا ينتمي لقرن بذاته بل كان نتاج الأساليب الفنية الفرنسية لجمع .

ولقد قضى فانتو الشطر الأكبر من حياته القصيرة في ظل حكم لويس الرابع عشر ، غير أن هذا لا يعنى أنه كان يساير المشرط الفنى لهذه الطبقة ، بل كان فنه يمثل

لقد كان فانتو فناناً عبقرياً عُذ أكثر من ملهم لفنانى عصره الذين تلقوا عنه القصور لا اللب ، مثل باتر Patet ولانكرويي Lancret ، فبدأ هم يصورون النساء دس اصفوا عليها ما وسعهم من بهجة ، وأبرزوا أجسادهن بضة ولكنها مشوشة وكسونهن بثياب أوحاها خيالهم ، مستخدمين كافة ألوان قوس قزح . كان تلامذته هؤلاء يمثلون روح القرن الثامن عشر الذى عاشوا فيه ، فعلى حين دانوا بأسلوب فانتو الخاص إلا أنهم لم يأخذوا عنه إلا ما بلغت النظر ويبدو للعيان . ومع هذا أخذوا يضيفون إلى هذا المظهر السطحي شيئاً من التحسين . فما من شك أن هذا القرن كان أعجز ما يكون عن أن يستوعب روح فن فانتو . وقد يعزى هذا إلى أن القرن الثامن عشر كان

الحقبة الأخيرة من حكم الملك الشمس من ضيق الناس
ذرعاً بحكمه الممتد وأخذوا يرفعون أصواتهم بالتقصد
والتجريح .

كان فانتو فرنسياً يمولده في بلدة فالنسيين التي لم
تصبح من أرض فرنسا إلا قبل مولده بست سنوات ، كما
لم يكن فلنكباً قحاً وإن حلاً لبعض معاصريه أن يصفوا
عليه هذه الجنسية إذ كان من عشيرة « الوالون » . هذا
إلى أن كراهيته للويس الرابع عشر قد تاجعت في صدره
لكثرة ما سمعه على السنة أمه من ذكريات مرة قاسية أثناء
وقوع بلده تحت سيطرة الملك الشمس ، وما كانت تلافيه
من مأس ويطش على أيدي جنودهم كانت لفانتو جولات
فوق طرقات شمال فرنسا حيث وقعت عيناه على ما خلفته
المعارك من ويلات أوجت إليه أن يصورها في لوحات له .
وقد تكون هذه هي الفترة الأولى التي بدأ فيها حياته
مصوراً ، غير أنه كان عازماً عن أن يصور الجيوش في
ابتهتها وصولتها والملك والقادة فوق سهوات جيادهم
يختالون ، لكنه أثر عيضا من ذلك أن يصور الجنود وهم
يجرون أرجلهم على الطرق جراً في بزاتهم الملهله الممزقة
وقد حملوا أوعيتهم وزادهم مقلقة في عصى يطرحونها على
اكتافهم وقد احتضنوا بنادقهم بيادهمتهم ، ومن ورائهم
الأطفال والنساء وقد غشاهن الصنن والكآبة وأنتهكهن
القتب من طول السير ، وكان هذا مما زاده حنقا على لويس
الرابع عشر .

وفي باريس أقام فانتو في حي سان جرمان ده برييه
(وبرييه تعني الحقول والبروج) وكان هذا الحي خارج
نطاق حدود مدينة باريس إذ كان نهر السين يفصل

بينهما ، لذا لم يخضع هذا الحي لسلطان نقابة المصورين
الباريسيين ، وكان للجانب الذين يقيمون بهذا الحي
الحق في بيع لوحاتهم دون الخضوع لقانون النقابة
المتصف . وكان للفنانين الفلمنكيين وغيرهم الحق في
عرض لوحاتهم للبيع في سوق هذا الحي ، ومن هنا كان
اختلاف فانتو إلى رفاته الفلمنكيين وتقدمه على الحانات
التي يلمون بها . ولعل هذا ما هيأ له أن يفلت من قبضة
التقاليد الفنية الفرنسية الصارمة التي استنتها
الأكاديمية لا سيما في عهد المصور لوبران Le Brun الذي
أقامه العرش الفرنسي دكتاتوراً للفنون . كان فانتو من بين
المتمردين على لوبران ، نافعاً على مدرسة التصوير
الإيطالية التي ترسم لوبران خطاها ، فانبرى ينادي
بالعودة إلى مدرسة التصوير الفلمنكية ، ولا سيما فن
روبنز الفلمنكي الذي كان محط إعجابه منذ صباه . ولم
يكن فانتو متمرداً فنياً فحسب بل كان متمرداً سياسياً
أيضاً ، ففي عام ١٧٠٤ بدأ يختلف إلى مرسوم المصور كلود
جيلوت Gillot الذي كان على صلة وثيقة بالمرسح وأهله وإذا
كانت أعماله مستوحاة من الملامح الإيطالية المرتجلة
Commedia dell'Arte وكانت السلطات الفرنسية قبل
ذلك بسنوات قليلة في عام ١٦٩٧ قد أبعدت عن فرنسا فرق
التمثيل الإيطالية إذ كانت مسرحياتها تنطوي على لون من
التعريض بها ، هذا إلى مسخريتها بدمدم ده ما تنتن التي
كانت ملكة غير متوجة بعد زواجها سرّاً من لويس الرابع
عشر قبل ميلاد فانتو ببضع سنوات . وإذا كان الممثلون
الإيطاليين قد اضطروا إلى مغادرة فرنسا إلا أن ذكرهم
كانت لا تزال عالقة بالإنهان ، وكان يليب لجيلوت وفانتو أن
يتخذاً من موضوعات تلك الملهارات موضوعاتهم
التصويرية كلون من ألوان التحدي الملكية . ولقد سار
فانتو على نهج أستاذة فيما يتصل بزمانية ومكانية عالم

عن رفاته إلى ركن من أركان الحديقة ، وهو ما يتفق تماماً بما تملّيه القمصان الرعوية والتكايد الغرامية التي انحدرت إلى فانتو مع ما انحدر إليه من تقاليد مطالع القرن السابع عشر .

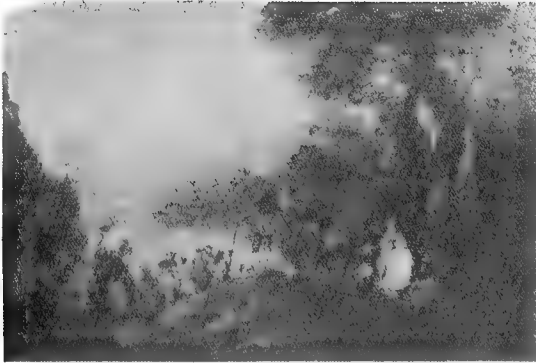
وكما أعجب فانتو بالمصور فان دايك لميله الفطري إلى الفن الملحمي ، كذلك كان يحن إلى الفن الرعوي الذي شاع في عهد لويس الثالث عشر . وقبل أن كان يكسو شخصه بأزياء عصره ، بل كان يكسوها بثياب عصر فان دايك ، فقد كان يصطف بأكداس من ثياب فرق التمثيل الإيطالية من الحرير والساتان البراق بعد أن يخلّفها ، ويطلب إلى من يتخذهم نماذج لتصاويره أن يرتدوا تلك الثياب ليظهرها بمظهر نماذج فان دايك . والراجح أن فانتو كان أميل ما يكون إلى فان دايك منه إلى روبنز ، على الرغم من أنه أحس في أعمال روبنز سمات من الرومانسية جذبت إليه ، ولا سيما تلك التي حاكى فيها روبنز الطبيعة ، فإذا هو يحذو حذوه ويخرج هو الآخر على التقاليد الأكاديمية ليكون أقرب إلى مشاهد روبنز معيداً أشجاره المخضلة إلى الحياة مرة ثانية بما تتطوى عليه من حيوية دافئة ، ناهضة صوب السماء وكأنها دخان يتصاعد .

وكما كان فان دايك يصنع الحسرة على ما فات في الماضي مما هو جميل ، كذلك كان فانتو يصنع نفس الحسرة فيضيفها على ما يصور . وعلى حين كان المصور كلود لوران يجتزئ في صوره بالإيحاء إلى ما بعد السدى دون أن يخترقه ، وصيه أن يصور هذا المدى أرضاً تشرف على مياه يغشاهما الضوء ، كان فانتو يخترق هذا المدى فيجعل بين يديك صورة لقارب في الانتظار .

المسرح غير أنه نقلها من خشبة المسرح إلى غيضمات الحدائق وبسارب الغابات نظراً لولعه الشديد بإبداعات الطبيعة ، ما زجا ذلك بتأثره البالغ بالإيقاع الموسيقي لا سيما ذلك التناغم الأسر بين صوت الآلة الموسيقية وبين الصوت الإنساني ، والذي كان عنده رمزاً للعب . فالموسيقى لم تسرح له بميق أجواء الغرام فحسب بل انسربت إلى أحاسيسه ووجدانه في توحيد وانسجام ، وما أكثر ما تلحظ في معظم تصاوير فانتو رجلاً يعرف على آلة موسيقية تصاحبه سيدة تشدو كما نكتشف أن المرأة هي هدف الغزل الحاني والتودد ، وهي التي تملك أيضاً الرضى والرفض والصد .

وقد فاد فانتو على استعارة بعض عناصر موضوعاته التصويرية من التقاليد الفنية التي شاعت خلال القرن السادس عشر ، ولا سيما النزعة التكلفية * ، لذا جاءت شخصوه كلها طويلة القامة ممضوقتها ، تخالف بهايير القانون الكلاميكي التي أخذ بها القرن السابع عشر . وكان راعي الفن الثرى « كروزا » قد احتضن فانتو في داره التي يقتنى بها مجموعة من الرسوم ذات الروعة ، منها أربعمئة رسم لبارميغيانو parmigiano أحد رواد النزعة التكلفية ومن هنا سرت عدوى هذه النزعة من خلال أعمال بارميغيانو وبريماتشيو primaticcio وغيرهما إلى فانتو .

ولقد أحيا فانتو أكثر من أي فنان فرنسي آخر فن تصوير الإناث خاصة الذي كان محالاً أن يشيع في ظل لويس الرابع عشر . ولعل مولير كان يقصد فانتو عندما قال على لسان أحد شخصوه في مسرحية « المتحذلقات مشيرات السخرية precieuses ridicules » إنه « إذا عن لأحد بين رفائق له أن يمارح الغرام فتاة ، فطبعاً أن ينتحى بها بعيداً



الإفلاق نحو كيثيرا

اثنين على الحب والوفاء بالعهد ، تنتظمهم سلسلة تمتد
هابطة إلى أدنى الجسر حيث القارب يربض عن كعب من
الشاطئ . ولقد تباينت أوضاع العشاق ، فمن راكع بهم
متسللا إلى أعلى قليلا ليقتررب برأسه من كتف حبيبته
موسوسا في أذننها بعبارات العشق ، إلى راكع على ركبتيه
يستجدي عطف الحبيبة وقد تضايكت اكفهما ، إلى واقف
على قدميه يميل نحو وجه حبيبته هامسا ، إلى مجموعة
تضم أكثر من ولهان يستجدي ، وجملة من المشبوقات في
هسد أو تعطف أو قبول ، وجميع العشاق غافلون عن
كيوييد إله الحب ، الذي يبدو على ضائكة حجه في أقصى

وإلى وقت جد قريب كان مؤرخو الفن يعتقدون أن لوحة
« الإفلاق نحو كيثيرا » (لوحة ٢) * * * L'Embarque
ment pour Cythere تمثل حج العشاق إلى جزيرة كيثيرا

حيث شمة قارب ذهبي اللون ينتظر متاهبا للإفلاق كي يبحر
بمستقلتيه إلى حيث الأمل في موطن السعادة عند الأفق في
جزيرة نائية تحيط بها المياه وكأنها طيف من الأحلام التي
تمنى فنان أن يبلغها ، حتى تبين مؤخراً أن فنان قد صور
حجاج الهوى وقد بلغوا الجزيرة نفسها حيث نرى مزار
الإله فينيوس بتمثالها ينتصب في الجانب الأيمن من اللوحة
وقد أحاطت به الزهور ، وفي رحابه يقامد العشاق اثنين

يسار اللوحة يرفع تتويج غادة عن ساقها ليكشف عن بعض من فنتنها ليعيدها إلى الواقع بينما هو يرتدى ثياب الحجاج كالآخرين .

والصورة مفعمة بالشجن تكشف عن معركة خاسرة يشنها الحب على واقعية الزمان ، وكأنها ككل ، مشهد أوبرا لموتسارت الذى يسمو به الغناء عن أرض الواقع .

وهنا نحس أن فاتو كان بدوره تواقا إلى أن يسمو بتساويه عن الواقع ، فنراه يكسو شغفه من الحجاج إلى « كيبويد » - الإله الوحيد الذى آمن به أبناء القرن الثامن عشر - والمغنيين أوبلات عبارة بجزيرة الأحلام التى تلقى بخضرها خيال المتخيل ، بالثياب التكرية .

وفي عودة إلى اللوحة نرى غروب الشمس يشير إلى نهاية يوم الحب ثم إلى نهاية طقوس الحج ، ويبدأ الجميع في الانصراف متأسفين ليلحقوا بالقلوب الذهبى السحري الذى لن يتلبث لانتظار من يتخلف منهم . كان فاتو معنيا بالحب في مجتمعه وإذا اعتاد أن يلتقط لحظة سيكولوجية مفردة يسجلها ، مثل لحظة توقف العزف الموسيقى أو لحظة تطلع عاشقين إلى بعضهما وكانهما من فرط الوله

يلتقيان للمرة الأولى ، يبتسا هدف الحقيقي من التكوين التشكيل هو خلق أثر عام يربط مجموعة اللحظات الملتقطة في عملية « مونتاژ » يرتقى إلى اكتمال الصورة مكوناتها النفسية والجمالية ، ولاعب فقد كان فاتو يرى أن الحب هو أضحوكة الزمن . وما من شك أن مجموعات العشاق الذين يبدون وكأنهم أوراق الشجر تطلها مياه الجدول هم في واقع الأمر تعبير تصويرى عن الأحاسيس التى تكادها مجموعة واحدة ، كما أن استقلالهم القارب من جديد إنما

هو ارتداد إلى الواقع حيث يغيبهم الإفق في طياته شيئا فشيئا على نحو ما يعبط الظلام رويداً رويداً .

وعلى الرغم من أن لوحة « الإقلاص من كثير » تعد لوحة تاريخية ، لكنه ، تاريخ جد حديث ، فأسطورتها من اختراع فاتو نفسه ، كما أنها في الوقت ذاته تروى قصة مكتملة وقد ألفت معانيها بمضمون سردي غير محدود . فضلا عن أن موضوعها أقرب إلى الواقع من مشاهد الآلهة

والإلهات المألوفة في المناظر الأسطورية ، فهي لا تعنى بالبطولة بقدر ما تعنى بالمواطبة الجياشة ، وما من شك أيضا في أن فاتو كلن مدينا للمسرح فيما استخدمه من حيل لتصوير الحجاج العشاق ، بل لفكرة الارتحال نفسها ، فشغفه يمثلون نسيم الحرية الجديدة الوافدة التى تسخر من قيود المجتمعات البالية دون الانقياد لها ، ومن هنا تنكروا متظاهرين بأنهم شغوف من وهى الخيال ، مما يتيح لهم التعبير عن ذواتهم على سجيتهم ، على غرار ما نشاهده في مسرحية « الحب والمصادفة لماريو أوجو de l'amour et du hazard » أو مسرحية « زواج فيجارو » ليو مارشيه .

والشئ الذى لم يتعرف حقيقته القرن الثامن عشر عن فاتو هو ما كان يملكه من ثورية وتمرد ، ولكن الأمر قد اليس على هذا القرن فلم يتبين ثورته من نزواته ، ومع ذلك فقد رحب به الوسط الفنى عضوا بالأكاديمية الفرنسية الملكية ، كما آمن به فردا من أفراد مجتمعه الذى كان فاتو يحاول جهده أن يهرب منه . وقد عاش فاتو وما أسند إليه شئ عن طريق الكنيسة أو العرش ، وكانت صورته كلها من القطع الصغير يقل ما صدرت له صورة من القطع الكبير ، كما لم يلق بالالتصوير أى موضوع تاريخي ، وكان الشئ

الوحيد الذي أسند إليه هوما عهنت به إليه الأكاديمية من تصوير لوحة تعلق في مدخلها وقد ترك موضوع الصورة لقاتو يصوره كما يشاء مستمليا من رغبته الخاصة وهواه .

وعلى الرغم مما طلبته إليه الأكاديمية ، فلقد أخذ يسوف لسنوات حتى انتهى به الأمر إلى الاستجابة إلى ما طلبته والغريب أن قاتو قد نال حظا من التقدير في غير

فرنسا أكثر مما ناله في فرنسا ، ولا غرو فقد كان قاتو شاعر عصره كله في سائر أوروبا . ومما يدل على عالميته أن أول سيرة ذاتية له نشرت أثناء حياته القصيرة كانت تلك التي وضعها معجم إيطالي . وكذا كانت الحال في بروسيا ، فلقد أمر فريدريك الأكبر بجمع كل ما يتصل بقاتو مما هو موجود ليكون من بين مقتنياته . ولم تختلف إنجلترا عن الاحتفاء بقاتو خلال حياته ثم بعد مماته . وكان للمصورين جيتزويرو وجوشوا رينولدز رايمها في الإعجاب به ، فإذا هما يستعيران بعض تكويناته الفنية ، ومما ناله من شهرة يرجع الفضل فيه إلى تازهما بقاتو . ولقد رأينا رينولدز

وكان لا يفرط في تحمسه لشيء ما يقول : « إن لقاتو استاذيته التي ادين بها » .

وما كان لقاتو من شأن يرجع لأمرين أولهما أنه قد هدى عصره إلى الخداعة بحرية الفنان الشخصية التي لا تخضع لسلطان ما بل لسلطانه الذاتي ، والأمر الثاني هو ما أبدعته من أنماط تصويرية جديدة مثل صوره حل الغزل الخلود Fete galante وغيرها كما قدمت، وهو ما يبيد ما فلت من المنادة بالحرية الكاملة للفنان في اختيار موضوع تصويره ، ثم هو إلى هذا لم يستمد موضوعه من قصة تجرى على الأرض ، ولكنه عرض للطبيعة البشرية نفسانيا عرض الروائي لها فهو إما يجتريه بظاهرة عابرة لعاشق تتمثل على سبيل المثال بتقوية المشوكة فتكتف عن جزء من ساقها فيه إغراء أو يعدو هذا الظاهر إلى ما هو أعظم ، فيصور العاشق وقد تولها وحدا . وهذه الماني التي خلطت ببال قاتو وأخرجه مصورة عرض لها معاصره الموصول به الأديب والكاتب المسرحي الفرنسي مارييفو Marivaux حين قال « ما من ركن من أركان قلب الإنسان يمشش فيه الحب إلا ولقت عليه » .

● Commedia dell'Arte ملهات ازهرت في إيطاليا خلال القرن ١٦ كان عملها هو الارتجال أثناء التمثيل لا تدرس المدين الذي يتصفه عادة بالإيجاز والإيجال وكان كل ممثل يكرس حياته لإجادة تضليل إحدى الشخصيات النمطية التي سولجها على الدوام . تمثل تلك الشخصيات النمطية في مجموعها نظاماً عريضاً من المجهز للمسرح والتلك فخلق النوع من العديد من الزان الضبط البشري والتناقضات الصارخة في حياة الإنسان ، كما تكشف من الهوية الفارقة بين هؤلاء للتظاهر والأداء وبين الواقع الموهن (المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية لكتب هذه السطور) .

● Mannerism هو ما يطرأ على الأسلوب الفني من تكلف أو تائق أو ظفر ، وتؤثر إلى التصوير الإيطالي خلال القرن السادس عشر ،

واستغرق الفترة ما بين النهضة للشمام ونهضة أسلوب الباروك . ولم أساساً على الإصباح ببيكانيولو ، وباتلاً ذلك من إلفاظ في مسكتة تكويناته الفنية من تحريف مثير مقصود للأفكار . وأهم خواص الأسلوب التكلفي المبالغة في إظهار القوى العقلية أو أشكال الشخص أو إفساد التوازن على الحركات والإيماءات أو ارتسام التكوين الفني أو المبالغة في بعض النسب والتأليس ، وما يتراب على ذلك كله من استخدام لمللوان الصارخة (المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية) .

● تقع جزيرة كيثيرا بالقرب من سلاطيه لاكونيا في شبه جزيرة لمورية وكانت عاصمة الإمالة فينيس التي تسمت أيضاً باسم كيثريا لأنها كما تقول الأسطورة قد انبثقت من البحر بالقرب من شواطئها .

قصائد

١ - امرأة في مدينة

تُقلِّقُ عند المساء المدينة أبوابها
والنوافذ ينسربُ الضوء منها
ففى أى بيت تكونين ؟
وإى النوافذ منها تُطلين ؟
رايتكِ .. قبرةً غردت فى دمي
وطارتُ
مشيتُ الشوارعَ
عيني على شُرُفات البيوت
وفى لهفتي أملٌ لا يموتُ

وكيف أراك
وهذى البيوتُ الكثيرة
مثل هموى الكسيرة ؟
تُغلقُ عند المساءِ المدينة أبوابها
وأغلت قلبي على وجهك الأريحي
تُغلقُ عند المساءِ المدينة أبوابها
تُغلقُ عند المساءِ المدينة
تُغلقُ عند المساءِ
تُغلقُ

طَلَقَتْهُ نِ السَّكُونِ الْمَوَاتُ
صرخةٌ حشرجتُ
وارتمى القمرُ اللَّيْلَكُ
على الدَّمِ وَالطَّيْنِ
وارتجفت يَدُهُ
بُرْهَةً ...
ثم مات

٢ - اغتيم - ال

٣ - صباح حزين

قهوتى مرة
مثل هذا الصباح الزمادى
الشوارع مبلولة
والعصافير تتبع بين الشجر
والتلاميذ يقتحمون المطر
خرجت
وهزلت
لم أدر .. هل دمعاً فى عيوني
أم قطرة من مطر ...

٤ - جالسا فى هدوء

جالسا فى هدوء
يجتر حلما تفضن فى الذكر النازفه
جالسا فى هدوء
مثل سيف عجز تناوم فوق الجدار
علاه القبان
ويجتز أمجاده الزائفه ...

قمع الهوى



مددت يدي لذات الاطراف الابدعية : خذيني إلى حيث
التصايل التي تتدفق فيها الحياة من لمسة اليدين
المرتعشتين ، ومن هذا الحريق الذي يشب في القلب ، وبين
انهر ثلاثة ، يشتعل . وكان هناك يرقين من بعيد الذي لم
أره . كانوا جميعا في البحر ، تجمعوا ليقربوا ما بيننا .
وقف القرصان وأوح يطمه ، فجريت من برودي لدفه
صدرها ، طبطبت على لثغرة الروح وقدمت القهوة واللبن
وأنة الروح والعينين المسببتين على جراح . فهدأت ولم
استمع نبض القلب من الصدر الذي احتوى رأسي ،
ورأيتني طفلا تلسمه في السيارة ، وتطمعه الحلوى
وتسقيه الدفء في عز الشتاء ، وتدأرى عليه برموشها ،
فأرى العالم لوحة تشتهي الألوان

أبكي بلا توقف ، تشعب الخوف مثل شجرة شوك
بداخلي ، لم أستمع غير الفراق ، بيننا البحر الذي سوف

تكتمنا الفرح ، وتظاهرننا بالكباء ، بينما تحلوني
بمسمار عشيقها عنواننا لا أعرفه ، خرجن من أزقتها
بملايسهن السوداء ، ويكبن ، وألمن الوجوه على ما حدث
وما سيحدث ، بيكبن الذين راحوا والذين في طريقهم
للروح . وأنطلقنا إلى سراب من الأغنيات بعد أن خلعت
الحذاء وقررت أن تفرح بلا توقف وظلت تفلز وتفلز بين
صور لاطفال لم تلدهم ورجال ينتظرون لحظة نهشها
وتلاشت بين أشلاء لم يتحدث عنها سوى تاريخ كتيب ،
حتى وجدتني وحيدا إلا من همراء بلا ناقة تزين
رسمها ، وأشتعل النخيل بالمشيب وتحول إلى هشاشة ،
أخرج لي دون أن أدعك مصباحه السمري وألف حولي
وسألني الأمنية الأخيرة ، فقطعت كل الزهور وشمنت
العطور وتفحصت العينين وتنصت للهمسات فقلت لم أجد
زهري ، لهاها هناك مرضوفة في القلب الذي ين من وجه
العينين .



قميصا أبيض بنصف كم ينطلونا قصيرا ومندلا بنيا .
له عينان ممسكتان بحلم أكيد ، والصبي في جيبه قرش
صاغ عليه صورة أختاتين ، ومندبل أبيض في طرفه تطريز
بالأحمر لاسم مجهول ، ويتدل من بطنلونه ميدالية صغيرة
عليها صورة أبيه الذي ألف عشرات الكتب ، والبنت
بلمستانها ذي اللون البنفسجي وعلى صدرها تتدل سلسلة
فضية بها صورة كاتب ونصر ، وكانت حافية القدمين .
وحين التقت الشعرة فوق إصبع قدمي وفزعت وجريت
ودست على الولد والبنت ظل الخوف يدفعني في ظهري
فاكاد أنكلىء يدفعني حتى البحر ، والبحر يتمدد في حمى
ويهمس لكل الجزر بأن يرحل الشجر لأن الماء يغلي ، وأنا
لا أملك سفينة ولا عوامة ، ففكرت في الطائرة .

أربعون عاما حاول صنع الطائرة . اعتزلت فسوق
السطح وقاطعت أرسين ولوين ومذكرات إيفا ورحلة
الدكتوراه ، تكويرت في قش الأرض أفكر في الطائرة ، جمعت
كل ما احتاجه خلسة الخيط ، والورق الأزرق والأحمر
٤٧

يشعل نارا ليفرح الآخرون ويشعلون المشاعل ويرقصون
الديسكو ، بينما الصوت يترنم بأغنية عن الليل والعين
والقلب والموت . ركعت على ركبتى أمام الصندوق أبحث
عن شريط أغنياتي المفضلة ولم أجده . خبطت على الأرض
والميطان فأنفجرت كل الخطب القديمة والأغنيات تناثرت
فوق رأسي . فدنندت هي بالأغنية التقت فوجدتها جلست
القرصاء تدندن وقد احتضنت ابنتى الباكية ، ونهضنا
يخذلنا الضعف حين أطل علينا من الشباك بلباسه الأسود
وعينه الواحدة فجريت منها إليها ، وأخذتني إلى المنتهى
وقالت هنا السرير .. وهنا المذيع .. وهنا الولد والبنت في
عناق مرسومين على التراب ، بينما الثور يشده النفس إلى
الحائط فلا يطير ولا استعمل رجله الخامسة ، وحين دخل
الليل دخلت الهوام . قلت أيمدني عن الهوام ! فخلعت
ملابسها وتمددت تحت الضوء في فزع ، فجهشت عليها كل
الهوام ، تجمعت ففعلت الجسد ، واختفت إلا من شعرة
ناعمة طويلة التقت حول إصبع قدمي الكبير ، هلمت ..
جريت ، دست على الولد والبنت . الولد صبي صغير يلبس

وضحك الملك الأريب وسألني هل تستطيع البناء ؟ فأننا
 الصالح بنيت بيتا لطيفا صغيرا من أخشاب وأشعار
 خضراء به شبك يطل على بحر أزرق وتطلع منه البنية
 عريانة تشتهيها حتى النساء ، تبثني بهجة الحياة والبهاء
 المفقود ، ثم تنتشف وهي تنشف شعرها بورقة كبيرة من
 البردى بصوت يغطي العالم بسحر أخاذ . أحبتها حتى
 الموت ، أهديت لها مفتاح الحياة فوهبتني الحياة وركضت
 في البحر . ومن الشباك امتلكت العالم والبنت وكرة أرضية
 فوقها كرة من نار ، ففقهه الملك الأريب ورفس برجله البيت
 فمال ، وجاءت الموجة أخت الشيطان فأخذته إلى جوف
 بحرها الأسود . وسألني هل تستطيع البناء ؟ فأننا
 الواقعي بنيت بيتا من طين وسوقا للماشية وكلا بلون أحمر
 وفردنا للخبيز فخرجت رائحة القرى مدخنة ، فعمس
 وعمس وقال ألف ، ورفس برجله البيت والسوق والفرن

سمعت أمي دموعي ولذعتني بخفة للتي أفسحت لي
 صدرها ، وقالت اجلس في ركن صدري وأحلم بقلعة وبرج
 قلعة بسبعة أبواب وسبع زوايا ، ويصجرات تسكنها تلك
 الرائحة العطرة ، وتلك الريح العنيدة وفي البرج أنا أحمي
 حماك لا يخدعني الموج ولا السحب اهتدي بالشمس
 والقمر والعينين ، وكان أن ضحك الأريب وقال لن نفاك
 في وضوح النهار ولن نقبض عليك في الليل البهيم ، ولن
 نتهكم بما ليس فيك — فقط .. أرحل سافر .. غادر ،
 وسيكون بينكما البحر قاتل السماء والأعداء والأشلاء .
 فرشقوا البحر بأعصدة من نار ، وألتي وهبتني هداة السلام
 وحلاوة الحروف وعمطر الحياة غابت عني ، ففقهه ،
 وتقحصني بعين واحدة ، ورفس بإصبعيه علامة
 الانتصار ، بينما طائرتي تطير لي حيث بنت تنفجر شظايا
 وجبا خلف شجرة من صبار .

والأخضر ، والهلال والنجمة والورق المفضض ، والريح
 والميزان والذيل الذي سيرقص بالآف القصاصات ،
 واحتفظت بسرى أربعين عاما وحينما أتممتها وأهديتها
 للريح وزرقة السماء سقطت في ترعة بها السمك والضياء
 والعيال الفقراء يعمون بفرح عنق البلهارسيا الأبدى .
 ثم جلست أربعين سنة وأعدت تكوينها غيرت
 أرواقها ونبت بها عينا زرقاء ، وأهديتها للريح وزرقة
 السماء ف وقعت فوق حقل به الذرة ناشفة وأم واب وفلاحون
 فقراء يلعبون مع دودة القطن لعبة الانتصار والملابس
 الإنجليزية . وأربعون أخرى رسمت فوقها وجهي بدم
 اعرفه ، وأهديتها للريح نعم ولزرقة السماء فحطت في
 البيوت الفقيرة حيث الأم المسكينة والأب المسكين والعيال
 الذي يفنى مع كوب الشاي ، وقلت ياطائرني ياطائرني هل
 يوجد من هو أبرد مني ؟ ياطائرني ياطائرني هل طمس
 يحققه غيري ؟ ياطائرني ياطائرني أغري على الأعداء
 وأقتلهم حيث هم ليسوا في ديارهم . ياطائرني ياطائرني
 أهدى لي رايتي والشباب الذي اسمه غسان الذي قتلوه
 مع ليس .. غنى ياطائرني .. دع ثنائي فمياهي مغرقة
 والقلب حلت فيه الصاعقة ورددت لي طائرني مجرحة . ولم
 أبك ، فحط لي جسدي المرض ، وصرت إذا مرورا ، وفي
 ركني جلست أربعين سنة أخرى ، حتى اكتملت وطارت .
 أخذت زخارها وطارت ، أخذت بهجتها وطارت ، أخذت
 حلمها وطارت ، أخذت قلبي وطارت وحطت فوق الأرض
 الذي تلقاها بدله وأبويته من البطن حتى العنق ، ارتاحت
 الطائرة وتحولت إلى جسد ، غامر هناك في الغابات
 الحجرية وبالسماز تقشقا أسمينا وتوارى ميلادنا ،
 وتركنا على الجسور آثار حياتنا معا لتأخذها الجسور عندما
 تنتثر معها بلا غيرة سوى ذكرى لشعر حممر وبسمة
 تشعير غدر اللحظة ، وبفء عبثا حاول أن يفهم الكون .



صور أحمد نور الدين

كتابة أ. ع. حجازي

مختار



تمثال ایزیس تفصیل



تمثال ایزیس تفصیل



حامله الجره رخام ابيض



تمثال ايزيس تفاصيل



كان الشرط الذي استرسلته إيزيس لكي تعود إلى وطني بعد
أن نفيته منه ألفي عام ، أن يعود الزمان بعشر من جديد .

لقد كف المهريون عن الحياة يوم توقفوا عن نحت الحجر . كفوا
الفعل بين صبروا إلى أن لميل فخرجهم إيزيس . فخرجهم الروح الخالقة
وعادوا أصلها من مهبنا يدوسه القزاة .

لم يعد الوطن مادة في أيدينا فكلنا كائنات ، فنفتح فيل
من روحنا . أصبح طيوراً هاربة ، وتبدل عريفنا نكس في ولا فصل ،
ونخرج ولا نعود . انطلق دوننا الحجر ، وجفت جذوع الشجر / فووس
وبد سواقي . لم تاتل ولا سلات . لم رماح ولا قسي ، الوطن
مغشوب ، والشعب مستعبد . الجرانيت لم ينطق ، واليمام بعيد .

○

في نثرات المائة الماضية ، ونحن بين اليأس والرجاء ، خرج رجل
يقول :

«الرسم ضرب من الشعر الذي يرى ولا يسمع ، والشعر ضرب من
الرسم الذي يسمع ولا يرى» .

قيل له : فماذا تجد في الرسوم والتماثيل ؟

قال :
«إذا نظرت إلى الرسم وهو زلل الشعر الساكن ، فأنه تجد حقيقة
بارزة لك تتفتح من نفسه ، كما يتلذذ بالنظر فيزجسه . وإذا انزمت
نفسه إلى تحقيق الاستعارة المهرجة في قوله رأيت أسداً تريد رجل
شجاعاً - فانظر إلى صورة أبي الوليد بجانب الهرم الكبير ، تجد أسداً رجلاً
أو الرجل أسداً» .

قيل له : فمن أنت ؟

قال : أنا محمد عبده !

وفي نكبات الملائكة المغمضة خرج لطف من بيت أبيه فرأى لنهر جلس
على الضفة تحت شجرة حمير ، وقبض من الطير قبضة - فغنى فيرد فزاهي
أزيزيس !

سأله : من أنت ؟

أجابني : فأدله الطبع .. مختار

فألت له : بل أنت لطف الخالق !

إيزيس بشهوة وأموعة . أخت أوزيريس وزوجه ، وأم حوريس
ومحبه . كل رجل أو امرأة قطرة من دمل ، وكل نبتة خضراء أو زهرة
بألفه دعة من دموعي .

الطير حناؤها والنيل مكلها

إيزيس صيرورة الجسد وغلود الروح

جلسة القرفصاء . القرفصاء وضع سائرنا إلا في أخت المعري ، فصر
جنبه المأوى . أرمي لمبة حنون ، لبنة دافئة رطبة . مصر عبد المخلوق .
كان المخلوق روحا طامعا يرف على الصعراء ، حتى خرجت مصر من النيل فتجد فيك .

هكذا جلس الكاتب المعري القديم ، وهكذا تجلس إيزيس فتسار
جذع مستقيم ولبن خضر ، فايزيس هم الرسم العذراء التي حملت
بهرونس . وهي تعود من مفهاها الألفي شابة بنهدين فقيين ووجه
نيل . صريح وغامض ، يلحن فضائل الجنس كله .

عبان فتطرتان بهر لبنة . وفيهم اللبنة لمن يملك الخلود ؟ أنف
مستقيم ، وغمد أسيل رراق . نطق دقيقة باردة ، وشفتان شويتان
على ألبة سرزومتان ولا ينفرمتان . وحول الوجه ترتفع الذراعان شيتين ،
وتذهب اليان خلف الرأس تعبثان بالفضائل وتبججان الجسد
جسد بغير ما عاده ، شفاف ، سديمي ولا عظمة وسر انفعال .

جسد يخضع لمشيئة ، يمسك من التلف ليقطنه الزمان السردى غابرا
 فوق اللغات التي تنطفئ كقفعات وهي تعدو عكس اتجاهه .
 جسد محورية . كان طمعا فقه مرمر . عاصي لكنه اكتسب بالوهنة
 وأخضع تفاضله حتى لا يتغير ، وأذاب في المساحات الناعمة المزامية
 بمرحود ، فالخطوط المستقيمة ليست حدودا حقيقية ، بل شعاعات ، شعاعات
 تتوازى وتتقاطع في اللؤلؤة . هكذا كان يفعل النحات المهرم القديم ليعطي
 الروح شكلها . فالتمثال المهرم لا يفقد وضعا أو وضعا الجسد الغاني ، بل هو
 عش الـ « يا » ، بيت الروح التي أصبحت حائرا يخلق فوق المومياوات .
 لكن توازيات مختار أقل انتظاما ، وخطوطه وزواياه أقل حدة . إنه
 يبرج بين النخلة المهرم والتمثال اليوناني ، فيملأ التمثال بحياة سرمدية ، تبدو
 في الاختلافات المهيبة والمنبجبة الرشيق الموحية بالحركة
 دون أن تتماثل .

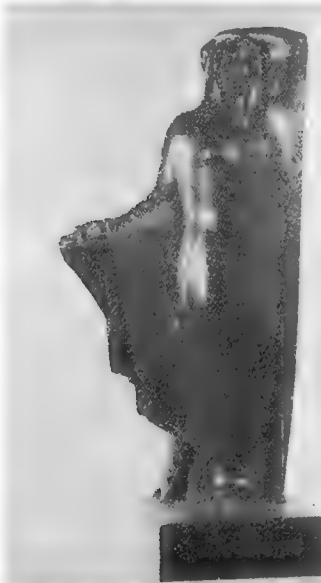


لنيزيس شباب غاليه ، شهوة نبيلة وأخوة رافقة . تقول لبيتها !
 للرجل الناضج والطفل الرضيع . تقول بجسد ساكن ، جمال يتأمل في بيئته
 بذاته . هذا هو السكون الذي قال فيه بودلير « أغنى أكره الحركة التي
 تفقد جمال الخطوط » .

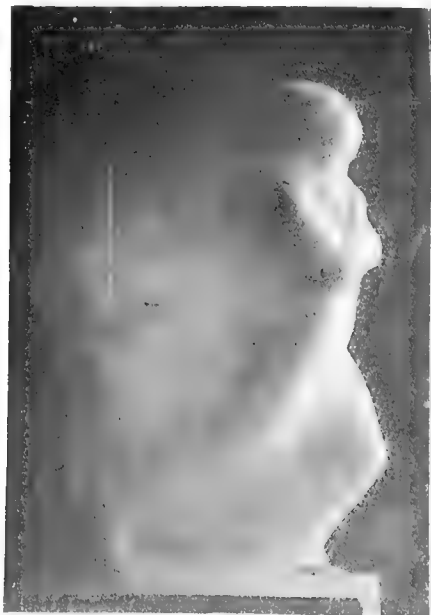


العميل الثلاثة





تمثال من البرونز





شروط الإبداع الفلسفى

المقتل في البعد عن الصراع والخلاف ، إثارة للسلامة وحلقنا للدماء ، ما دامت المقاومة قد أصبحت ميؤوساً منها ، بعد استشهاد الأئمة من آل البيت وكل من خرج على الأمويين نشأ التراث القديم إذن نتيجة لإبداع فلسفى تمتعاً لنقل الغير ، أو تنظيراً مباشراً للواقع المعمل

كما أنه يزعم الأذان أن يصرخ بعض المتحذقة منا : هل هناك فلاسفة ؟ هل هناك فلسفة في مصر ؟ وكان الأمر يأتي بمجرد قرار فردى أو مقال صحفى للشهرة ، وليست استجابة لطرف تاريخى محدد ، في وضع ثقافى وسياسى معين وفى مرحلة تاريخية بعينها . ومنذ متى كان الإبداع الفلسفى ادعاءً ؟ ومتى تكون الاحزان سبباً لأفراح البعض؟ وهل خلق الساحة فرصة لإقامة البعض لأنفسهم تماثيل من ورق ؟ !

والحقيقة أن الإبداع الفلسفى لا يظهر في أمة ، أو عند جيل ، إلا إذا توافرت شروطه ، وهى عديدة ، تختلف من

إنه ليحزن الإنسان أن يجد جيلنا الخامس من أجيال النهضة العربية الحديثة ، ما زال ناقلاً لثقافة الغير ، لم يتحول بعد من مرحلة النقل إلى مرحلة الإبداع ، في حين استغرق النقل القديم عن اليونان خصوصاً ، جيلين من الزمان : القرن الثانى ، بعد إنشاء « ديوان الحكمة » . ثم بدأ الإبداع الفلسفى عند « الكندي » في النصف الأول من القرن الثالث في ، نفس الوقت الذى بدأ فيه إبداع داخل صرف ؛ تنظيراً للواقع الفقهى المباشر ، بالإضافة إلى علوم اللغة وعلوم القرآن وعلوم الحديث ، وهو إبداع الشافعى واضع علم أصول الفقه .

كما بدأ الإبداع أيضاً عن طريق التنظير المباشر للواقع السياسى في علم أصول الدين ، بقراءة الواقع في النص رؤى النص في الواقع ، تبريراً أو تنويراً في موضوعات الإمامة والإيمان والعمل . وفعل ذلك أيضاً أوائل الصوفية الزهاد والعباد واليكأوين ، ببيجاد سند لموقفهم السياسى

أبعاد ثلاثة : الموقف من التراث القديم ، الموقف من التراث الغربي ، الموقف من الواقع المباشر . من البُعد الأول ، التراث القديم ، إيدع الإصلاح الديني الحديث ، الذي بدأه الأفغانى ومحمد عبده ورشيد رضا وحسن البنا وسيد قطب والجماعات الإسلامية الحالية على درجات متفاوتة ، كما أيدع منه أيضاً الكواكبي وعبد الحميد بن باديس وعلال الفاسى ومحمد إقبال . ومن الثانى إيدع التيار العلمى العلمانى الذى بدأه « شيبلى » شميل ، و« فرح أنطون » ويعقوب صروف وأمير الریحانى و« سلامة موسى » و« إسماعيل مظهر » و« زكى نجيب محمود » و« فؤاد زكريا » وغيرهم . ومن الثالث إيدع التيار الليبرالى الذى أسسه « الطهطاوى » و« أحمد لطفى السيد » و« طه حسين » و« محمد حسين هيكل » و« العقاد » فى مصر ، و« خير الدين التونسي » فى تونس و« مدحت باشا » فى تركيا . ولكن يحاول تحديث المجتمع وتغيير الواقع ولكن بطرق عدة ، الأول يبدأ من التراث القديم ، والثانى يبدأ من التراث الغربى ، والثالث يبدأ من الواقع المباشر . الأول ييدع ابتداء من الدين باعتباره الرافد الأول فى الثقافة الوطنية والمكوّن الرئيسى لسلوك الجماهير ، حتى يحقق مصالح الناس . والثانى ييدع ابتداء من العلم باعتباره أحد التطلعات الرئيسة ومطلباً رئيسياً للحصر . والثالث ييدع ابتداء من الدولة وبناء الأمة على نحو عصرى .

للإبداعات الثلاثة بدايات مختلفة ، الجدين ، والعلم ، والدولة ، ولكن لها نهايات واحدة وهى العصرية والجداثة وتحقيق الصالح العام .

يفتح الإبداع لو كان موقفنا من التراث القديم هو التامل والاجترار والتكرار ، وإعادة عرض تراث قديم نشأ فى

أمة إلى أمة ، ومن بيئة إلى بيئة . ومن موقف حضارى إلى آخر . وإذا كان الإبداع أساساً يكشف عن الانتقال من الماضى إلى الحاضر ، ومن التراث إلى التجديد ، ومن الأصالة إلى المعاصرة ، إلى آخر ما هو معروف من هذه المصطلحات التى كثر استعمالها لدينا منذ فجر النهضة العربية الحديثة ، فإن للإبداع نماذج عدة . منها نموذج التواصل مع القديم كما هو الحال فى الإبداع الشرقى عند « كونفوشيوس » و« لائزى » و« بوذا » و« غاندى » . ومنها نموذج الانفصال كما هو الحال فى الإبداع الغربى الحديث منذ عصر النهضة حتى الآن ، بقدر ما يتصل بالميدع عن الماضى وينقطع عنه ، بقدر ما يبعد فى الحاضر والمستقبل ومنها نموذج التجاور كما هو فى اليابان الحديث ، بقدر ما يوفق المبدع بين الماضى والحاضر ، كل فى ملكوته ، الماضى للحياة الخاصة والمستقبل للحياة العامة ، يكون مبدعاً محافظاً على التواصل مع القديم الخاص والجديد العام على السواء .

الوعى بالموقف الحضارى الكلى الذى يبجد فيه المبدع هو إذن الشرط الأول للإبداع . وللموقف الحضارى أبعاد مختلفة يتفاعل معها المبدع وتتفاعل هى فيه . وعادة ما تكون هذه الأبعاد الحضارية ثلاثة ، تشير إلى جدل الزمان بين الماضى والحاضر والمستقبل ، فللماضى أى التراث القديم هو البعد الأول . والمستقبل أى التراث المعاصر هو انبهد الثانى ، والحاضر هو الواقع المباشر ، اللحظة الراهنة التى يعيشها المبدع . قد يتقلب بعدُ على آخر كما أو كيقاً . من حيث مدى البعد الزمانى فى أعماق المبدع ، أو من حيث الأهمية . ولكن يظل الموقف الحضارى يدور داخل هذه الأبعاد الثلاثة .

فى حالتنا اليوم يكون الوعى بموقفنا الحضارى أيضاً الشرط الأول للإبداع ، ويتمثل هذا الموقف الحضارى فى

ظروف خاصة لم تعد قائمة ، في حين تقتضى الظروف الحالية تراثاً آخر أو على الأقل بدائل أخرى غير تلك التي استتريت في التراث دفاعاً عن السلطة ضد المعارضة ، وتأكيداً لسلطان الدولة وهيمنتها ، وهو موقف نشأ عن التكسب بالتراث والكتابة فيه إظهاراً لعلم العالم ، أو تقريراً لكتاب جامعي يحفظه الطلاب ، أو إيثاقاً للسلامة على الدخول في معارك التراث والتي ما زالت مستمرة في معارك العصر .

كما يتوقف الإبداع لو كان موقفاً من التراث الغربي موقف النقل والتعلم والتلمذ والتبعية . فحضارة الآخر تُنقل أولاً من أجل تمكّنها وإعادة بنائها من منظور حضارة الانا ، حضارة الآخر علوم وسائل ، في حين أن حضارة الانا علوم غايات . يتوقف الإبداع إذا كان موقفنا من التراث الغربي موقف المعارض المروج لثقافته ، فثانين أن العلم هو المعلومات ، وأن المعلومات هي ما عند الآخر الأكثر تقدماً حتى تلحق بركاب التقدم . ونتيجة لذلك تتراكم المعلومات فوق الواقع المبلّس ، طبقات فوق طبقات ، حتى يتم تعميته وتغطيته ثم عزله كلية واستبعاده كمنحوس أول للعلم . تنشأ المذاهب الغربية وتنتشر فوق أرض غير الأرض التي نبتت فيها ، فتزدوج الثقافة وينشأ الصراع المثالي بين المدافعين عن ثقافة الانا والدعوة لحمايتها من الغريب ، وبين المدافعين عن ثقافة الآخر بدعوى ضرورة الحداثة . وينشأ التكسب بالعالم ويُفتح الدكاكين ، المذهبية ، هذا يروج لهذا المذهب وذلك يروج لذلك المذهب ، حتى يكثر العرض ويقل الطلب ، وتصلب التجارة كلها بالبوار والخسران .

ويتوقف الإبداع كذلك لو غاب الواقع المباشر وهو مصدر المادة العلمية في التنظير المباشر . وأساس إعادة

بناء التراثين الأولين ، القديم والغربي . يقوم المفكرون بتنظيره ، والعلماء باكتشاف قوانينه ، والفنانون بتصويره والادباء بالتعبير عنه ، والسياسيون بتحويله إلى قدرات ونشاطات وأفعال . وما دامت قد تمت تغطيته مرتين ، مرة بتراث القدماء ومرة بالتراث الغربي ، فإنه يظل يئن مرتين تحت الوطأتين ، لا يجد من يحميه أو يدفع عنه إلا الهبات الشعبية والانتقاضات الجماهيرية التي ترفض رموز التراثين ، القديم والجديد ، الشيخ والخواجة ، المعم والمُكَبَّع . ولكنها فورات سرعان ما تنطفيء تحت ثقل التراثين ، القديم البعيد ، والحديث القريب .

ويصعب الإبداع لو كان تعامل المبدع مع جهة واحدة فمصب . يصعب الإبداع في ثقافة الانا إن لم يكن على وعي بثقافة الآخر ، وإلا كانت ثقافة الانا اجتراحاً وتكراراً لإبداعات القدماء ، حتى لو كان تكراراً عبقرياً ، وإبداعاً تركيبياً أو تطليحياً . إنه في النهاية إبداع على إبداع ، واجتهاد لا يخرج عن عبادة القدماء ، كما هو الحال عند بعض المشايخ التقليديين ، وكما تؤكد على ذلك صورتهم في الثقافات والآداب الشعبية . أما علماء الأهرام المبدعون فقد كانوا على علم بثقافة الآخر مثل الشيخ « حسن العطار » و « الطهطاوى » و « محمد عبده » و « الشيخ طنطاوى جوهري » و « محمد فريد » و « مصطفى عبد الرزاق » و « طه حسين » وغيرهم .

كما يصعب الإبداع إذا كان التعامل مع التراث الغربي وحده . فثقافة الآخر ليست غاية في ذاتها بل هي وسيلة لتطوير ثقافة الانا . يصعب الإبداع في ثقافة الآخر وحدها نظراً لأنها ليست ثقافة الانا . والإبداع فيها يجعل المبدع خارج ثقافة وطنه . فلا إبداع إلا في ثقافة ووطن . ومهما كتب المبدع الفضل تفسير لـ « ديكرات » وأعظم تساويل

« كائنات » واشمل شرح له « هيجل » ، فإنه يظل هنا مبدعاً غريباً في تراث الآخر ، لا يتجلى فيه إبداع الأنا ، ابتداءً من ثقافة الأنا ، أو قراءة لثقافة الآخر من منظور الأنا . في هذه الحالة يصبح المبدعون كلهم في ثقافة الآخر ويتنسبون إليها ، ويتوقف الإبداع الذاتي في ثقافة الأنا . وتُعطى الجوائز للمبدعين في ثقافة الآخر من الآخر ، ويُرد الاعتبار للأنا ، بصورة تغطي إحساسها بالنقص الإبداعي أمام الآخر .

يصعب الإبداع أيضاً ابتداءً من الواقع وحده ، فالواقع يرتكز على تراث قديم ومُغلّف بتراث غربي . قد يتحول إلى خطابة عجماء ، ويكون أقرب إلى الصراخ منه إلى الإبداع . الواقع ذاته تمت صياغته في تراث إبداعي قديم ، حتى أصبحت هذه الصياغات تراثاً فيه ، بل مكوناً له ، تُجدد رؤيته ومساره . يصبح هذا الإبداع مجرد انفعال دون عقل ، وعاطفة دون تنظير . كان إبداع القدماء من تفاعل النص مع الواقع . وكان إبداع الغرب يتفاعل العقل مع الطبيعة . وهي إحدى صور الواقع . أما الواقع نفسه دون أليات الإبداع فإنه يكون أشبه بمادة دون صورة ، وبمضامين دون شكل ، باستثناء الأمثال العامة وسير الإبطال ، أي الإبداع الجماعي ولو أنه أيضاً يرتكز في صياغاته إلى التراث القديم الذي تحول إلى مخزون نفسي وثقافة شعبية عند الجماهير .

وشروط الإبداع أيضاً هو وعي المبدع بهذا الموقف الحضاري المثلث الأبعاد ، دون الاكتفاء بواحد منها فقط ، لأن القديم لا يوجد بدون الجديد . كلاهما لحظتان في زمان واحد ، الماضي والمستقبل . والحاضر ، أي الواقع المباشر ما هو إلا بؤقة التفاعل وموطنه . للماضي بلا مستقبل موتٌ متحققٌ ، والمستقبل بلا ماضي مجتث الجدور . والحاضر

ما هو إلا ماضٍ حتى متطّلّع إلى المستقبل . الماضي ذاكراً جمعية ووعي تاريخي . والمستقبل رؤية للمراحل القادمة وإعداد لها ووضع للأهداف القومية . والحاضر الوعاء الذي يصبُ فيه الماضي وينبع منه المستقبل .

ولما كانت الجبهتان الأولى والثانية نصبتين ، نصوصاً من التراث القديم ومن التراث الغربي ، فإن الجبهة الثالثة واقع ميلشر ، واقع غير مدون ، نصٌ غير مكتوب . وبالنسبة فإن عملية الإبداع في الموقف الحضاري هي قراءة النصوص المكتوبة من منظور الواقع باعتباره نصاً غير مكتوب ، وقراءة الواقع باعتباره نصاً غير مكتوب من خلال النصوص المكتوبة . النص التراثي القديم والنص التراثي الغربي . المبدع يعيش في واقع ويتغلب للحظة الحاضرة وهنا يأمن المبدع من تكرار القدماء ، وتقليد الآخرين . ونسيان الواقع .

وتخضع هذه الجبهات الثلاث لنظام في الأولويات . من حيث الترتيب الزمني يبدو أن التراث القديم أسبق من التراث الغربي الوسيط والحديث ، وكلاهما أسبق من اللحظة الحاضرة المتجددة التي يعيشها المبدع . صحيح أن إبداع التراثين القديم والغربي مستمر أيضاً في اللحظة الحاضرة ، ولكن القديم أكثر امتداداً في الزمان من الغربي من حيث البداية .. وكلاهما أكثر امتداداً في الزمان من الوعي بالحاضر عند المبدع . هذا هو تاريخ الإبداع أو الإبداع من حيث هو تاريخ . أما من حيث بنية الإبداع أو الإبداع كبنية ، فإن الأولوية تكون عكسية . البداية بالواقع المباشر الذي يعيش فيه المبدع وللحظة الحاضرة التي يتغلب بها . ثم يكتشف في أعماق الوعي بالحاضر التراث القديم باعتباره أحد مكونات الوعي القومي من خلال الوعي التاريخي ، ثم يجد تراث الآخر

متفاعلا معه منذ أصول الغرب لدى البيزنان حتى الغرب الحديث . فالماضي والمستقبل كلاهما بُعدان للماضي ، والوعي للتاريخي والوعي المستقبل كلاهما وعى بالواقع المباشر .

ويمكن إعطاء نماذج لمحاول الإبداع في الجبهات الثلاث التي تكون موقفا الحفاري . فبالنسبة إلى التراث القديم يمكن الآتي :

١ - تفسير نشأة النص القديم بإرجاعه إلى ظروفه التاريخية القديمة ، حتى ننزِع عنه صفة القداسة التي التصقت به وجعلته مصدر سلطة في الفهم والسلوك ، ومعيارا للنظر والعمل . فهو نص نشأ تاريخيا نتيجة لصراع اجتماعي وسياسي . النص الصحيح منه هو الفريق الغالب والنص الخاطيء فيه هو نص الفريق المغلوب . الأول نص الفرقة الناجية والثاني نص الفرق الضالة . الأول نص السلطة والثاني نص الخوارج . وبذلك هي عملية الرد التكويني .

٢ - إعادة بناء النص الشعبي عن طريق إعادة الاختيار بين بدائله طبقا لظروف العصر المتجددة وصراع القوى السياسية والاجتماعية ، الذي لم يصمم بعد في عصرنا هذا ، ومما يسبب القلقة وعدم الاستقرار خوف الحكم وضيق الحكوميين . فالاختيارات القديمة ما زالت مرتسبة في الوعي القومي ، في حين أن الظروف قد تغيرت وتتطلب احتياجات أخرى طواها النسيان . حملتها المعارضة القديمة زمنا ، وضاعت كتبها بضياعها ولم تصلنا إلا عبر التراث الغالب ، كقول مزعومة ومردود عليها . وهذه هي القراءة الوظيفية .

٢ - إبداع نص جديد بناء على ظروف هذا العصر في حالة عدم وجود بدائل قديمة أو عدم كفايتها . وهو نص يمثل إضافة هذا الجيل ثم يتحول إلى تراث ، ويصبح بانقضاء العصر تراثا حديثا وبانقضاء الزمان تراثا قديما . فالتراث القديم متجدد عبر الزمان . كل إبداع جديد فيه يتحول بمرور الزمن إلى تراث قديم . وهذا هو الإبداع الذاتي بناء على التفسير المباشر للواقع .

وبالنسبة إلى التراث الغربي ، يمكن أن تكون محاور الإبداع على النحو الآتي :

١ - رد النص الغربي إلى حدوده الطبيعية لإثبات تاريخيته وبأنه ليس نصا لكل الحضارات ولكل الشعوب ، بل نتاج ثقافي خاص نشأ في ظروف بيئية صرفة . ونظرا لعلاقة المركز بالأطراف وأوروبا بغيرها ، تحول إلى نص مركزي تنقله الأطراف ، وتعتبره نصا مطلقا بديلا عن نصها المطلق القديم ، في مصالحة انقلاب شعوري أو لاشعوري ، من أجل تحويل النقص إلى عظمة وهذا هو الرد التاريخي .

٢ - إعادة بناء النص طبقا للعقل الصريح أو الواقع المباشر ، حتى يمكن تثمينه والحكم عليه وإعادة كتابته على نحو أكثر موضوعية وحيادا بالنسبة إلى ظروف نشأته الذاتية والمتميزة . وبالتالي المساهمة في إعادة كتابة النص الغربي من خارج الثقالة الغربية ، وهذا ما فعله « ابن رشد » قديما بالنسبة إلى النص الأرسطي ، ناقلا النص البيئي الخاص إلى نص عقلاني علم ، ومخلصا النص الأول من شوائبه التاريخية ، إلى حوامل ثقافية أخرى أكثر إظهارا لأخصمن النص . وهذا هو النقل الحضاري .

٣ - تحويل النص إلى موضوع علم مستقل لاكتشاف بنيته التي تعبر عن العقلية التي أنتجته . يصبح النص هنا موضوعاً للدراسة كحضارة مغربية حتى يقرأ الآخر ذاته في مرآة الآخرين . ويكشف نفسه موضوعاً ، يهد أن قام بدور الذات في نهضته الحديثة ، ومنذ (الكوجيتو الديكارتي) . ويساعدنا ذلك أيضاً على الخروج من حالة كوننا نصاً مدروساً كما هو الحال في الاستطراد ، إلى أن نكون ذواتاً دارسين ، فتبادل الأدوار ، كان الغرب ذاتاً دراسية ونحن موضوع دراسة في الاستطراد ونحن الآن ذوات دراسة والغرب موضوع للدراسة ، وهذا هو علم الاستغراب .

وبالنسبة إلى الواقع المباشر يمكن أن تكون محاور الابداع فيه على النحو الآتي :

١ - رمده رصداً إحصائياً لمعرفة تكوينه الكمي ، وهو نوع من البحث في العلل المؤثرة في مساره بالنسبة لتوزيع الدخل القومي ، وإنتاج الزراعي والصناعي ، وميزان المدفوعات . والاندثار الوطني ، ومقدار الثروات الطبيعية والبشرية ونسبة الأمية ، ومستوى التعليم والصحة والخدمات العامة أي كل ما يتعلق بالإنفاق العامة . وهذا هو التحليل الكمي .

٢ - معرفة النصوص التراثية المترسبة فيه واتجاهاتها المؤثرة وإلى أي حد تصب في توجهات المجتمع تدعيماً للأمر الواقع أو دفعا له نحو التغيير الاجتماعي . فالنصوص التراثية جزء من تكوينه وهي أعمق جذوراً في التاريخ وأعظم تأثيراً في الأغلبية في حين أن النصوص الغربية طارئة عليه . أحدث في التاريخ ، ولا تؤثر إلا في الأقلية وهذا هو التحليل الكيفي .

٣ - تحديد الفاعليات الاجتماعية القادرة على إحداث التغيير الاجتماعي عن طريق التوحيد بين اتجاهات الواقع واتجاهات النص ، تأثيراً للثقافة وتجنيداً للجماهير ، جمعاً بين النظر والعمل ، بين الثقافة الوطنية وعمل الجماهير ، بين الأيديولوجية الثورية والحزب الثوري . وهذا هو التغيير الثوري .

وبالإضافة إلى التفاعل بين الجبهات الثلاث . وردّ الجبهتين النصّيتين إلى الواقع الأصلي ، واقع التراث القديم وواقع التراث الغربي ، ثم إلى الواقع الحالي لإعادة تكوينهما وتوظيفهما ، يمكن للابداع أن يتم أيضاً بالتفاعل المباشر بين هاتين الجبهتين النصّيتين مباشرة . فالنص مسار حضاري . والتفاعل بين النصين هو تفاعل بين مسارين حضاريين المسار الحضاري للأنا والمسار الحضاري للآخر ، على النحو التالي :

١ - رصد المسار التاريخي المتداخل للحضارتين ، حضارة الأنا وحضارة الآخر ، وبيان كيف تبادلتا الصعود والهبوط - إذا كانت حضارة الأنا في صعود (القروى الهجرية السبعة الأولى) كانت حضارة الآخر في سكر (القرون الميلادية السبعة الثانية من القرن الثامن حتى القرن الرابع عشر) . وإذا كانت حضارة الأنا في سكون (القرون الهجرية السبعة التالية من القرن الثامن حتى القرن الرابع عشر) كانت حضارة الآخر في صعود (القرون الميلادية السبعة التالية ، من القرن الخامس عشر حتى القرن الواحد والعشرين) . مرة يكون الأنا معلماً والآخر متعلماً ، ومرة يكون الأنا متعلماً والآخر معلماً .

٢ — معرفة فقد الأنا لمسار الوحي في القرون الميلادية السبعة الأولى بالنسبة للمسيحية ، ولمسار الوحي في القرون السابقة على الميلاد التي قد تصل إلى أربعمائة قبل الميلاد منذ شريعة « نوح » أو عشرين قرناً قبل الميلاد منذ صطف « إبراهيم » ، أو ثلاثمائة عشرين قبل الميلاد منذ شريعة « موسى » ، أو القرن العشر قبل الميلاد منذ تدوين التوراة إبان الأمر البابلي . ويشمل مسار الوحي الصنعة التاريخية للنصوص ، وسلامة العقائد وأخلاقية سلوك الناس حكماً ومحكومين .

٣ — المصادر الإسلامية لنشأة الحضارة الغربية من خلال عصر الترجمة ونشأة الاتجاهات العقلانية والعلمية والإنسانية في الفكر الغربي قبل العصور الحديثة . وهي المرحلة التاريخية التي كانت فيها حضارة الأنا تقوم بدور العلم ، وحضارة الآخر بدور المتعلم .

٤ — كيفية محاولة الوعي الأدبي في العصور الحديثة ، وبالجهد البشري الخالص ، الوصول إلى مثل عامة تدور حول اتفاق الوحي والعقل والطبيعة . وهو النموذج الذي وضعته الحضارة الإسلامية من قبل . وقد تجلّى هذا النموذج في فلسفة التنوير التي توصل إليها الوعي الأدبي في القرن الثامن عشر ، العقل والطبيعة والحرية والإنسان والمساواة والتقدم ، مبادئ الشوبة الفرنسية ، لاحقاً بالأصول الخمسة عند المعتزلة مبادئ التوحيد والعدل .

٥ — الترجمات الثانية في العصر الحديث من الغرب إلينا ، بعد أن كانت في العصر الأول منا إليه ، وبكما كانت في العصر القديم (اليوناني) منه إلينا ، واختيار فلسفة التنوير والعلم الطبيعي والعلوم السياسية وتمثلنا لها منذ

و **للطهطاوي** ، واستمرار هذه الترجمات حتى الآن دون أن يبدأ الإبداع بعد النقل والتمثل ، وتحويل المرحلة كلها من النقل إلى الإبداع .

٦ — تحديد مسار مستقبل الأنا والآخر في القرن الواحد والعشرين الأدبي والأوروبي والقرن الخامس عشر الإسلامي ، بعد أن بدأت الأزمة في القرن العشرين تتجلى في الوعي الأدبي : الصورة الفارغة المادية الفجة ، فقدان الحياة ، انقلاب القيم ، التئسية ، العدمية ، الموت في الروح .. الخ . كما بدأت مظاهر الأمل في حياة الأنا : حركات التصحر الوطني ، الاستقلال ، نشأة الدول الحديثة ، الثورات الاجتماعية ، بانودونج ، عدم الاتحياز ، العالم الثالث ... الخ كيف يمكن تحويل هذا الحدث التاريخي المزدوج إلى فلسفة شاملة للتاريخ ؟

تلك خطوط عامة تحدد محاور الإبداع ، وشرطه الأول وهو الوعي بالموقف الحضاري ، فإن قيل : أين الشرق ؟ ولماذا الغرب وحده ؟ وهل الغرب رح ؟ وأين الحضارة العالمية التي لا تفرق بين شرق وغرب ، بين أنا وآخر ؟ وهل هناك طريق واحد للإبداع ، قيل : إن الشرق لا يمثل تحدياً بالنسبة لنا ولا يمثل جبهة في موقف حضاري . كان الشرق جبهة عند "تسماء" فارس والهند ، وما زال عندنا ممثلاً في الهند والصين واليابان في مرحلة التعارف لا المواجهة . الغرب وحده هو الذي يمثل التحدي من خلال مظاهر التفريب وأزدواجية الثقافة . والحضارة العالمية ممكنة فقط في حالة تساوي الثقافات . أما في حالة ثقافة المركز في مواجهة ثقافات الأخراف ، فإن العلاقة تكون علاقة تحدٍّ ومواجهة . صحيح أنه لا يوجد طريق واحد للإبداع ولكن هناك شروطاً ضرورية له . أولها الوعي الشامل بالموقف الحضاري للشعوب .

نفق تضيئه امرأة واحدة*



ملينة بماء يتجدد ويصنع قرقرة تجرح الصمت . وأنا أدير
ظهري إلى الشاطئ وأستقبل المدي . لا أريد أن أرى
سوى البحر وسناء التي انكثت بجواري تمسك جسمها
فوق الماء والحجر . والبحر لوح من الزجاج الأزرق ، أمس
وخصول يعكس صفاء السماء ووهج الشمس . عشقى
لهذه المرأة لا حد له . فمن أى الشقوق تتسرب هذه
الكآبة ، ولماذا تمثله ألساني الحب بالتوجع والأنين
والشكوى ، ولماذا تبدو نهاية الصيف نذيراً بالمساجعة ،
ولماذا ينطوى البحر على أسرار لا يلصع عنها إلا للفرقى ؟
فوق النتوء الأسود الذى يحاصره الماء ، نجلس
متلاصقين . وسفينة فى مكان ما تضرب بوقها وتطلق
عويلاً يمزق الفضاء يقرعنى العويل فأزاد التصاقاً بسناء
وأمد يدي لكى أعانقها . ولكن رجلاً يخرج فجأة من تحت
الماء ، وينظر نحونا بعينين جاحظتين . أترجع عن عناقها
وأنا أتأمل منظر عيني المفتوحتين بهذا الاتساع الغريب ،

قلت لها ونحن نجلس فوق صخرة داخل البحر ،
انحصرت من حولها المياه :
— سوف نفتقد هذا البحر .

أدرك وأنا أقول هذا الكلام أن البحر كان هو الصديق
الذى جاء إلى غولى فى مواجهة الصحراء ، التى تجثم
قريباً من هنا ، كحيوان خرافى نفت أنفاسه اللاهبة . ولكن
البحر متحرك والصحراء ثابتة ، والصيف لن يستطيع أن
يبقى أبعد من دورته الطبيعية ، فماذا يمكننى أن أفعل
بعد أن يموت الصيف ويفتقد البحر . لا أحد يعمل الفراغ
الذى سيتركه سوى سناء . سالتصق منذ الآن بها .
الأمس شفافية جسمها . انتهى براسى على مخمل زندها .
أمد ذراعى وأحتوى خصرها . مستمداً من حضورها
الساطع سناء يذيب خولى ويحمينى من غيلان الصحراء .
الصخرة التى نجلس فوقها ملينة بالشقوق ، والشقوق

فأكتشف أن في عنقه حبلا لا مرفئاً يشنقونه به . تواصل السفينة بكاهها ، وتعود سناء إلى السباحة ، ويختفى الرجل المشنوق تحت الماء ، وأبلى أنا فوق الصخرة الثالثة أحترق بوهج الشمس . أغسست في الماء قليلا لأبلى جسمي ثم أعود إلى صخرتي أحتمي بها ، رافضا أن أذهب إلى الشاطئ ، وكان خطراً ينتظرني هناك . بقيت جالسا أتابع سناء وهي تضرب الماء بذراعيها وتدفعه بقدميها وتحرك رأسها شمالا ويمينا وكانت تراقص وسط الماء . تصنع رذاذاً مضيئاً حولها وتمضي ، بهجة تتلألأ فوق مفارش من القطنية الزرقاء . ولكي لا أحصد البحر الذي أسلمت له جسمها يعانقه وينفذ إلى كل مناطقه ، تصورت أنني صرت ماء يتحد بالماء ويذوب فيه ، غمرتني أمواج الشوبة وأنا أحس بأنني أحتويها وأحيط بها وأدافع لاثما كل جزء من جسمها . أدخل فيها وأحرق شفتيها وأغسل شعرها . إنها امرأة شبيهة إلى حد الألم جميلة إلى حد البكاء وهذه الرغشة التي تهزني ، ليست شبيهاً ، وليست جنسا ، وإنما ثمالة وأنصهار . اتحاد مع فيض النور المنبثق من جذور الماء أحسست بسحر اللحظة ، يصنع خدراً ناعماً لذيقاً يسرى مع الدم في عروقي ، فتصاغت كيف أستطيع وسط هذا المهبجان من الفتنة واللذة أن أكتب . إنني إنسان يدمن إيذاء الذات . يترك لحظات السعادة تهرب منه ، دون أن يستمتع بها . يسهو عنها فلا يدركها ويحبه إلا بعد أن يفوت أنها ليستحضرها بصسرة فيما بعد ، فأما لأنه لم يعرف قيمتها ولم يرجعها . ولا أدري إذا كان هذا الخدر اللذيذ قد تمكن مني إلى حد الانغفاء . فقد رأيت شيخاً له هيئة الشيخ الصالح بلحيته البيضاء كزبد البحر ، ينشئ من مكان ما في الأفق ، يحمل عصا يضرب بها سطح البحر ، ويمشي بخطى سريعة فوق الماء . وقف حيث تسبح سناء ، يلامس

زبدتها بعصاه ، فتنهض وأقفه وتمشي معه فوق بساط البحر . رأيته يضع يده في يدها ، ويمضي بها ، حتى يغبان خلف الأفق . أخذ الشيخ ابنته يعيدها إلى عالمها الأسطوري ، وأنا ألتكأ فزعاً فوق سرير من مسامير الصفيور السوداء . نهضت وألقا ورأيتي سناء أفتش عنها بنظراتي فلوحث لي بيدها واتجهت صوب الشاطئ . قلت لها ونحن نخرج من لباس البحر وتدخل لباس أهل الأرض :

— رأيته منذ قليل تمشيتن فوق الماء وتعودين امرأة تنتمي إلى الأحلام والأساطير ، فقولي لي بالله عليك ، من أنت ؟
— إن لك خيالاً مددها .

لا أدري إن كان لما رأيته دلالة ما ، ولكنني مازلت وبرغم هذا الصفاء الذي بيننا خائفاً من أن أفقدها ، مدركاً أن هذا الخوف ، مولود شيطاني ، ليس له أب ولا أم ؛ ولا يملك لمحبة دافعا أو تبريرا . ولذلك فهو يفرغني . وأقول مدحراً نفسي ، بأنني إن أفقد سناء ، إلا بسبب خول من أن أفقدها . ومع اقتراب نهاية الصيف ازدادت حساسيتي نحوها ونحو العلاقة التي بنيت وبينها . لم أعد أرى نفسي إلا ذلك الراقص الذي يميل فوق رأسه جزراً لا تعصى ، ويمضي ناشراً ذراعيه في الهواء . مشدود الأعصاب ، محتبس الانفاس ، يحسب لكل حركة حساباً لكي يحفظ توازنه . وصرت كلما رأيت زميلاً في الجامعة يأتي لتحييتها ، أو الحديث معها ، أتوجس شراً . وأخشى أن يكون شريكاً في مؤامرة يريد إيمانها عني . كنت أغضب ، ولأنني أحمل وفي راقص الجرار ، كنت اضبط أعصابي ، بمثل ما يفعل الراقص

عندما يضيئون جرة أخرى إلى الجرار التي يحملها .
وأعود ليلا إلى غرفتي لأعف نفسي ، لأنني بطريقة
لا أعياها ، ولا أفهم دوافعها ، ولا أستطيع لها رداً ، أقضى
نهارى أحقر هوة أعرف أن لا أحد غيرى سيسقط فيها .

صرت عصبياً ، فقد بدأت الزواجر التي تهب باستمرار
تنبيه يقيناً ، بأن الصيف يلفظ آخر أنفاسه . بدأ سكان
القرية يغادرونها . وجاء عامل من عمالها ، يوقظنى من
نومى ، يحمل بطاقة تركها لى أنور جلال ، تقول بأنه سوف
يغادر القرية بعد أسبوعين ويدعونى لحضور هذه السمهرات
الآخيرة . فصل يموت ، وفصل آخر يهلك . وسوف أحتاج
لعقل كاملا ، أواجه به هذه اللحظة القاسية التى يشترك
فيها موت الفصل وعيلادها . هذه الريح التى تعارك
الأبواب والشبابيك ، وهذه الأمواج التى تصفح
الصخور ، وهذا الصباح الخريفى الذى يلوث الطرقات
بأوراق الأشجار الساقطة ، وهذه القرية الخاوية التى
سحب عنها الصيف رداءه البراق ، وأبقاها عارية من
زينتها . كل هذه المشاهد الموحشة لن تأخذ منى سناء
سأذهب الآن إليها . سأبقى بجوارها ، أشبك ذراعى
بذراعها ، وأستمد من منانها ضجاعة تعينى على عبور
قنطرة الفصل . لم يكن ممكناً بعد الآن أن نفشى مع
روتينا القديم . صار علينا أن نتلمس طريقنا نحو التعارف
مع إيقاع الفصل الجديد ، ونفتخر زمناً بخصنا ، نواجه
به خواء الخريف وبديته الزمنية المعادية للأشجار
والأزهار والطيور . ليس هناك غير البيت مكانا لقضاء
أوقات الفراغ ، خاصة فى هذا الجو الذى يندثر بالعواصف
الترابية ، نتاولنا طعام الغداء . شربنا القهوة واستمعنا
إلى أخينا يعزف على الكمان لحنا مدرسيا وطلامنا الصحف
التي اشتريناها هذا الصباح . ولكن كل ذلك لم يستغرق

سوى ساعة واحدة . وجدت نفسى فجأة آتف وأستاذن فى
الذهاب . كانت الأم قد أحضرت مشروباً بارداً وجلس
تعتذر من ضربات المطارق التى تنتهى إلينا من الطابق
الأعلى ، فالجيران يصلحون شققهم ، وسينتهى الإزعاج
بانتهاء هذا اليوم . ووقت قبل أن تنتهى من كلامها أستعد
للاصراف . فعلت ذلك بطريقة عصبية جعلت سناء
تسألنى عما يضايقنى . انتبهت إلى أننى أدير سلسلة
مفاتيح السيارة بين أصابعى فى تشنج ظاهر . أوقفت دورة
المفاتيح وقلت بأننى يجب أن أذهب الآن ، لكى أتحصل
بالمسامرة الذين وعدونى بالبحث عن شقة . جلست أمام
مقود السيارة ، وبنى المطارق يملا رأسى ، والريح تكبح
ترابها كأنها أرملة تتوح على زوجها الميت . لم أذهب إلى
مركز المدينة أبعد عن المسامرة ، وإنما أقفلت عائداً إلى
الشاطيء . أخذت كتابا وجلست وحيدا فى مقهى القرية .

لأول مرة ، منذ أن عرفت سناء ، أترك صاحبتي وأرفض
دعوتها للبقاء ، وأرحل عنها لكى أنفرد بنفسى ، هاربا من
جلسة البيت ، ودرى المطارق ، وعزف الصبى ، وحديث
الأم عن غلاء أسعار الخضار فى فصل الخريف . انقطعت
الحبال التى تصلنى بمثل هذه الأجواء العائلية بطوقسها
وروتيتها ، فلم أعد قادر على التألف معها . شئ محزن أن
أشعر بالضجر وأنا أجلس قريبا من سناء ، معلقا بصرى
بأهدأها ، محالاً ببهاء صوتها وابستسامتها وبنواثر ضوئها
وعطرها ، ولكن ماذا أفعل وأنا لا أريد أن أرى سناء
إلا كائنات استثنائية ، لا تنتمى مثل النساء الأخريات إلى
عائلة وأم وأخ وجيران يضربون السقف بطنانهم ، وإنما
تنتمى إلى شساعة البحر ونداء الفجر وغناء النجوم ، وإلى
كل شئ مبهر وجمل له بهاء وجهها وضياء عينيها . لم يكن
البحث عن الشقة إلا عذراً استخدمته دون أن أعنيه ،

لأننى ما أن غادرت البيت حتى وجدت نفسى أضيق بفكرة الذهاب إلى السماصرة والاستماع إلى أكاذيبهم ، وبحثت مباشرة إلى هذا المكان الذى لا يأتين إليه . كان المقهى خالياً . ليس به زبون واحد . حتى العامل لم يكن موجوداً وعندما انظفت الدنيا وانتهى المطر بشكل فجائى ، بدأ لى وكان ذلك يحدث بإشارة منى . إنها أول أمطار للخريف ، جاءت تعرف تشيدها الجنازى ، رثاء الحبيب الذى مات . هطل المطر قويا ، وجاء مدقوعا بقوة الريح يضرب الزجاج ويحجب الرؤية . ولم أستغرب عندما رأيت رجلا يقف وسط المطر ، لا يفصل بينى وبينه إلا الزجاج ، يسيل الماء فوق وجهه وشعره وهو ينظر نحوى ضامكا . إنه يحمل ملابسى ، ويستعير لون ضحكى ، إلا أنه يضحك الآن بشكل اهوج ، جنونى . كنت أرميه بالكتاب الذى معى ، عارفا إننى لا أرمى إلا نفسى ، ولا أرى صورتى فوق الزجاج الذى تضربه الأمطار . ليتنى استطعت أن أبادله الحديث ، وأصل إلى اتفاق معه ، بحيث يأخذ أى شئ آخر يريده ويترك لى سناء ، فلا يتدخل لاقساد حياتى معها . كان صوت المطر قويا ، وكان الزجاج حاجزا يفصل بينى وبينه . ظل هو سادراً فى ضحكته ، وأنا غارق فى كتابتى . نادى لأننى استبدلت صحبة سناء بصحبة هذا الرجل المشوه الذى يسكننى ، وما أن يهطل المطر حتى ينسل من جسدى ويقف شامتا بتعامتى . ما فعلته اليوم مع سناء كان شيئا ناعما . ألم يكن ممكنا أن أستخدم أسلوبا أكثر لياقة ، وأقل تشنجا عندما خرجت . هل كان سيكلفنى جهداً كبيراً لو حاولت التآلف مع أسرتها وبقيت معهم ، أو اقترحت تغيير المكان والانتقال إلى مكان آخر . كل ذلك كان ممكناً ، فلماذا أترك الطرق الآمنة ، ولا أسلك إلا أكثرها جنتا ، وعذاباً لى ولبنى معى . ترى ماذا قالت الام وأنا اقاطع كلامهم وامضى هاربا ، وماذا كان رأى سناء

وهى ترانى أتصرف بهذه الحماسة . هل يكفى أن أقول لنفسى بأننى لن أعود مثل هذا السلوك فيتحقق قولى . إننى لا أعرف . فالشخص الآخر الذى يتفلس تحت جلدى لا أمان له . ولكننى سأحاول .

توقف المطر من الهطول ، بينما ظلت امرأة الريح تندب أهلها الموتى . رأيت الصخرة البركانية الكبيرة ملقاة على الشاطئ ، يرقص فوقها المروج ، لتساعت بينى وبين نفسى :

سمتى كانت آخر مرة ضرب فيها الزلزال هذه المدينة .

رجعت مساء اليوم التالى إلى غرفتى وأنا أكثر رضا من نفسى . أمضيت يوماً جميلاً مع سناء . رجعت بها من الجامعة إلى البيت لأجد أنها أعدت لنا هذه المرة لعبة جديدة لتضيق الوقت . استعارت شريطا يحتوى فيلماً قديماً لـ محمد عبد الوهاب وقامت بعرضه على جهاز الفيديو . جاء الفيلم نسمة رخيصة ، تحمل عجب أزمنة أكثر صفاء وعذوبة .

— ما أحلاما عيشة الفلاح .

كانت أزمنة تعرف كيف تحفى بالاهام الجميلة . استقبلت الغناء والأحداث التى ترونها قصة الفيلم ، بنفسية تعشق الصين إلى الحاضى ، واستحضار عوالمه الذائبة فى سنبل الزمن . لم يكن يعيننى أن أفتش عن الظريف التى كان يعيشها الفلاح فى تلك الحقبة ، فقد بدأ الفيلم ببساتينه وفلاحيه وحقله ونوعايعه ومسواقه منسجماً مع منطق الاغنية . تعاونت الصناعة اليابانية الحديثة ، وبمساعدة الأفلام العربية القديمة ، فى إضفاء جو على حسنتنا كان مفقوداً فى اليوم السابق .

أتاح لنا الفيلم فرصة أن نتحاور حول تبدل الأزمنة وما تحدثه من تحول في القيم والمفاهيم ، وصولاً إلى حياتنا العصرية وما طرأ عليها من تعقيد . وفي حين كنت أميل إلى تجسيد الماضي ، وإضفاء طابع رومانسي على أحداثه ورموزه وسلوكياته ، كان حديث سناء هجاء للماضي ، وانحيازاً للتقدم الذي حققه الإنسان في العقود الأخيرة . تآلقت وهي تدافع عن أطروحتها . جلست متوثبة على حافة كرسيها . تكلمت ببديها وبلمام وجهها وأهداب عينيها وارتعاشة طرفين بآذنيها ورفيف خصلة شعر فوق جبينها . أسرعت في استعمال صيغة استقهامية في أغقاب كل جملة تقولها ، لأجد نفسي متورطاً بالوافقة كلما سمعتها تقول « اليس كذلك ؟ » ، ولكنني مدفوعاً بمتعة الاختلاف معها سرعان ما أعو لمشاكستها ومحاولة الرد على أقوالها . وفي حين كنت أستعمل لغة عاطفية وجدانية لا تهتم بالبحث عن البراهين ، كانت هي تستخدم لغة علمية ، مليئة بالاستشهادات التي تأتي بها من مجال تخصصها ، عما وصل إليه معدل عمر الإنسان ، وما حققه الطب من معجزات وما عرفته الجراحة من تطور يشبه السحر ، ولكنه سحر العلم وليس سحر الخرافات . وتشعر بإصبعها إلى ما تحتويه الغرفة من أجهزة حديثة ، لا تتصور أن الحياة يمكن أن تعض بدونها ، في حين أن الأجيال التي سيقننا لم تكن تحلم حتى بإمكانية وجودها ، وما هذا كله سوى البداية ، لأن الأيام القادمة ستكون أكثر إبهاراً وإعجازاً . بحماس دافعت سناء عن عالم اليوم ، وأعلنت انتمائها للفرد الأبهي الذي سوف يأتي . وكان أكثر ما أسعدني هو هذا الاختلاف الذي نشأ بيننا . لم أستطع إلا التسليم بمنطقها ، ولكنني أردت أن احتفظ بهذه الاثارة التي يصنعها تباين الآراء ، فقلت مبدئياً تحفظاً أخيراً :

— أعزبرني إن كنت لا أستطيع أن أثق بالمستقبل كل هذه الثقة ، لأنه في مكان ما من هذا المستقبل ، في مكان ما منه ، يمكن لنا الموت .

كانت جملة كئيبة . لكننا لم نطفئ حرارة الانفعال الذي يتدفق ساخناً في صدري . انتعشتني هذه المناقشة التي أعادت إلى علاقتنا تلقائيتها وحررت نفوسنا من مشاعر الخوف والحرج . إن العطب الذي رايته يتسلل إلى علاقتنا لم يكن إلا وهماً . والظائر الذي يحوم في سماعتنا نورساً جميلاً ظننته غرابياً . وهذا الخوف من أن أفقد سناء لم يكن إلا وسواساً أشفاني منه صفاء هذه الجلسة . وحامل الجراح عليه أن يعود إلى الرأى متحرراً من حمله الثقيل ، ليقتل في الهواء ، ويرتدى وسط الماء ، ويرأى على أنغام عازف إسباني فوق الرمال ، فقد صار أمناً من كل خوف . وهذا الطقس البديع الذي استعار أنسام ربيع مازال جنيماً ينتظر الولادة بعد ستة أشهر ، ليس إلا انعكاساً لصفاء الروح ويهجتها . كنت سعيداً سعادة تضيق بها الأسقف والجدران ، والأماكن المغلقة . غادرت غرفتي وخرجت أتجول ليلاً عبر طرقات القرية وحدائقها . أتأمل التفاعات الأضواء البعيدة فوق مياه الطرف القمي من الشاطئ ، وأربط العتمة الزاهية التي تغطي سطح البحر وأستقبل أنسامه المصلى بشذى الأبد . يشملني إحساس بالزهو وجب لهذا الكون الفسيح ، العامر بجمال يكشف لي الآن أسرارها ، ويسمعني أغانيه ، ويمنحني مفاتيحه . لأن ذرة ضئيلة من ذرات هذا الكون ، فأننا فخور بانتمائنا إليه وقدرتي على الانسجام مع إيقاعه وموسيقاه . كانت سناء قد خرجت تريدني أمام البيت ، رأيت المكان خالياً من الناس فطبتعت لي فيها قبلة سريعة وذهبت . طعم تلك القبلة مازال لا صفاً بشفتي ، وتأثيرها

وعدتني بها الملائكة أثناء الحلم ، ومن حول هذه الصفاة التي تقابلني بها الأم وكأنني ابن غائب عاد إليها في أزمنة الحرب ، وأمامي فساجين القهوة ، وصحون الجاتوه ، وقريباً مني لعبة مسلية جاءت من اليابان تعرض الأرقام وتطرد الملل . فلماذا ، وسط هذه الضيافة الكريمة العترة ، يسوقني الفضول إلى البحث عن مكان آخر ، أعرف أنه لا وجود له ، وأنه لا مكان في هذه المدينة الأفضل من هذه الجلسة الدافئة ، الأمنة ، المحصنة بعزلتها عن بذاعة العالم الخارجي . أخذنا السيارة ، وذهبنا نطوف بها شوارع طرابلس ، بحثاً عن لحظة اندماج معها ، وورغبة في تجديد الشائخ التي تربطنا بها وكأننا نريد أن نتجرب حكمة هذه الأقدار التي اختارتها لنا واختارتنا لها . ولكنها ظلت وبرغم صلة الدم التي تربطنا بها ، تمنحنا وجهاً مقلداً لا يعد بأيّة مسرة . مقلدة بأزمتها . لم تعد قرية ولم تصبح مدينة بعد . لا هي شرقية ولا غربية . لا تنتمي إلى الماضي ولا تنتمي إلى العصر . معلقة بين البحر والضحراء . وبين زمن مضى وزمن لا يأتي ، تعيش مازلتها التاريخي ، منذ أن تخلت عن طبيعتها القروية وفضلت في اكتشاف طبيعة جديدة . انتهى الزمن القديم بأفراحه البدوية ، وحلقات الشعبية التي تعقد في الأسواق وموائد الأولياء ، وحفلات ختانه وأعراسه ، وبيوته المتداخلة للنسجة في بعضها البعض . وقد اكتظت بسكانها الذين يستعملون لكل مناسبة عيداً . وبأغتها زمن جديد لم تكن مهتالة ، أو راغبة في أساليب حيات العصرية ، فرغمت الانتماء إليه ، وظلت معلقة بين ماضيهما وحاضرها . لا تجد شيئاً تنتمي له أو ينتمي إليها ، تنظر بريئة وخوف إلى العالم الذي يحيط بها . أخذت من العصر الجديد ، شبكات الطرق الاسفلتية التي تصرقها الشمس ، وهناديق العمارات التي يسعفها الريح وتتكس حولها

ما زال يضمعنني بسلامه المضى . وحدائق القرية من حولي تضرع برائحة المطر الذي سقاها بالأمس . مريت قريباً من شقة أنور جلال ، وتناهى إلى سمعي صوت العزف على العود ، فطربت له . بدا لي وأنا أسمع من بعيد مختلطاً برائحة الأشجار ويوب البحر ، أكثر تمة وشغافية مما لو كنت أجلس بمحاذاته . وقلت أنصت إليه دون أن تراودني أدنى رغبة في الانضمام إلى السهرة . كنت مملوءاً بسعادتي الخاصة . مترافقاً مع حفيف أنفاس البحر ، وبعير الأرض ، والموسيقى التي تميزها أشجار الليل ، وفضة الزيد الذي يصنعه الموج ، مأخوذاً بضوء نجمة بعيدة تتألق في وحدتها على حافة الأفق . اعتبرتها عاشقة مثل ، فانشأت معها تواصلاً حميماً . منتشيا بهذه اللحظة المبهجة ، التي تأتي وكأنها مقبوضة الصلة بما مضى أو بما سوف يأتي . لحظة تكفي بذاتها ، وتزهر بامتلائها ، حتى تهبط في وكأن هذه اللحظة على عكس مثيلاتها من اللحظات الأخرى ، لن تموت وتلاشي في الفضاء اللانهائي ، لأنها يمثل ما كالتأني بهذه النشوة ، فسكافئها بأن أحملها دائماً معي .

قلت : «بهاء ونحن نجلس في صالون بيتها :

— إنك جالس ولكن قدمك تمشي . فإل أين وصلت ؟

انتبهت إلى أنني فعلاً أضرب بقدمي الأرض وكأنني أمشي . لا بد أنها وسيلة أعالج بها القلق . إحساس خادع بالمشي . وتعبير عن رغبة لا واعية بمغادرة المكان . هذا ما انتبهت إليه سناء قبل انتهائي إليه وأدركت بشغافيتها ، وسر التواصل الذي بيننا ما أدركت أن أقوله قبل أن أقوله ، عندما اقترحت أن نترك البيت ونتجول قليلاً بالسيارة .

لماذا يأتي من حيث لا أدري هذا اللق الجاني الذي لا دافع ولا سبب لا نناقشه . يجوارى تجلس للمرأة التي

الأتربة !، ويسكنها بشر خرجوا من خباء القبيلة ولا يعرفون التعامل مع جيرانهم الذين جاؤوا من قبيلة أخرى إلا بمناطق النظرات المذعورة التي تطل من وجه إنسان مشفوق . ثم وكام هائل من الحديد الذي يلقف به البحر على شواطئها كل يوم . في شكل سيارات ومساعد ومطابخ ومدايق وأسايخ تصنع منها منصات الخطابة .

وما عدا ذلك فقد ظل هذا الحديد شيئاً لا تقوى على الاقتراب منه ، حتى لو أدركنا أن بعضه ضروري لاستكمال شكلها الحضاري ، فبن قلبها البدوي يرتعب عندما يأتي ذكر الأتدية والمسارح والملاهي والصالونات والمكتبات وقاعات الرقص ومدن الألعاب ومراجيع الأطفال ودكاكين السورود وجمعيات الرفق بالأطفال والأشجار والطيور ومستشفيات القطط والكلاب ، كبديل لزهدها البدوي وأفراحها القروية القديمة التي انقرضت يوم أن خرج أهلها يصفرون الأشجار ويستبدلونها بأعدة الاسمنت ، ثم قاموا بمسيرة جماعية لتحضر جمالهم واستبدالها بحشرات حديثة يركبها الواحد منهم وكأنه نبي تخلف عن عصره وجاء يركب براقه كي يلحق بهذا العصر . اصططح معي سناء في السيارة وأطوف بها الشوارع في دورة عيشة . أخرج من شارع ثم لجد نفسي أعود إليه باحثاً عن مكان يمتص هذا الفراغ ، ويقدم لرجل وامرأة لحظة ترويح قصيرة ، دون أن أفتدى إلى مكان واحد يمكن أن أذهب إليه برلفة سناء . المطاعم ليس وقتها ، والمقاهي اكتفت بمجتمعياتها الرجالية ، ودار السينما الوحيدة التي يذهب إليها النساء والرجال تعرض فيلماً هندياً بترجمته الراكبة وقصته المتكررة المليئة بالفراغ والدموع . أنشغ بوق السيارة قرعاً ، وتقدماً من حركة السير ويطنها ، وإشارات المرور التي تتناكفني

وتضيق عنها الصمراء كلما اقتربت منها . أمد عني خارج النافذة اشتم سائناً جاء من شارع جانبي ومرت بسرعة من أمامي ، فاندوس على فرامل السيارة بشكل فجائي يربح سناء ويضرب رأسها بالزجاج . تضع يدها على جبينها تتحسس أثر الضربة ثم تضحك في الامبالاة . انتبه إلى أنني استعملت عيارة بدئية لم يسبق أن قلت مثلها في حضور سناء . اعتذر لها ملقياً اللوم على هؤلاء الرجال الذين صارت السيارات وسيلتهم الوحيدة للتنفيس عن لحظات الغضب والتوتر والكبت الجنسي والقهر الاجتماعي والاختبارات المفروضة وقبح الحياة في مدينة خاوية مثل سدفة حيوان بحري ميت ، ملقاة فوق رؤوسهم على شاطئ البحر .

تقول سناء وهي تغطي بضحكتها حرج الموقف :
— يجب أن تكتب أطروحة حول هذا الموضوع .
— لن أكتب شيئاً يساعدكم . دعهم في هذا البؤس فهو يليق بهم .
— ولكنك تقول السيارة بطريقة عصبية مثلم .

ألا يقولون ، من هاجر قوماً صار منهم . فما بالك وأنا فعلاً منهم .

— يا خيبة المسعى . كنت أظن أنني التقيت برجل استثنائي .

قدرة هي على استحضار الدعاية التي تذيب التوتر . أنني لست رجلاً استثنائياً فلماذا إذن هذا الاعتذار عن إبداء كلمة جنسية أمام امرأة ستكون بعد أيام زوجتي . لم أقل شيئاً . أدت راسي أنظر إليها . ياسماً . وجدت أن وجهها الذي صار أكثر تورداً بسبب ارتطامه بالزجاج ،

قالت سناء وهي ترائي أطبل النظر إلى التمثال :

- كأنك تضاهده لأول مرة . هل يقول لك شيئاً ؟

- إنه يقول أشياء كثيرة . واثت ؟

لا أرى سوى غربة هذه المرأة وغزائتها ، وسط ميدان
يعتله بشجيج الشاحنات وبخائها .

تذكرت أن هذا الميدان لم يكن ميداناً عندما كنت طفلاً ،
كان جنينة ورد عامرة بالطيور وأحواض الماء . نظرت بأسى
إلى التمثال . وإلى حدائق الطفولة الضائعة . وانطلقت بنا
السيارة ، عبر الطريق المهادى للهر ، حتى وصلنا قرية
الشاطيء السيلوى ، واقفت أمام أسكن سناء ، فيما
إذا كانت توافق على قضاء بعض الوقت بها . هنت كتبها
دون ميلااة . كان الجو في تمام اعتداله . لم يكن برذاً ولم
يكن قيطاً . لم يكن ساكناً ولم يكن متحركاً . ولكن القرية
السياحية ، لم تكن هي القرية التي عرفناها خلال الأشهر
الماضية . أخفى البحر والضحجج ولم يبق سوى الصمت
وخسره الشمس ، يا يغليان أبنيتهما البيضاء . وموقف
السيارات أضفى ماثاة هائلة من الفراغ والأسنت .

وحوض السباحة صار الآن حفرة زرقاء خالية من بهاء
الماء ، شبكتنا أبدينا ؛ وسرنا عبر الأمر المجرى الذي
يفصل بين أبنية القرية ورمال الشاطيء . إطلالة أخيرة
على زمن يهرب من بين أصابعنا . وثمة شارب ملقى على
رمال الشاطيء تغطي النوارس . تلعب حوله في الفضاء .

أو تضي طافية فوق الماء ، ثم تعود إليه مرفرة ، ومصفقة
بأجنحتها الرمالية البيضاء . لم أكن قد شاعدت نوارس
بهذه الكثرة عندما كان الشاطيء يزدهم بالمصطافين .
قلت لسناء :

بغض الآن ببداءات غبية ، ورايت معها بانفراجة الدهشة
التي لم تفارق بعد شيئاً ، لذيذاً ، يشعل قناديل فقتته في
صدرى . انعطفت بالسيارة إلى الطريق الساحلى .
واقفتها في ركن من أركانه ، اطلب لحظة استلقط فيها
انفاسى . اخترت الوقوف بجوار تمثال الغزالة ، استعيد
بالنظر إليه دهشتى القديمة عندما رايت لأول مرة . تغيرت
معالم المدينة ، وتبدلت المعهود ، وبلى هذا التمثال ، في
مكانه ، محاطاً بست نخلات رافقته منذ بداية وجوده ،
تدور حوله الأزمنة والسيارات ، وتمر بجواره مواكب الحكم
الذين يأتون ويذهبون ، وهو ثابت ثابت حقائق الحياة ،
يفيض بهاء وسعراً ويحكى قصة تتصل بصميمية الخلق
وأبداع الحياة ، وتقبض على أكثر المعانى جوهرية في
الطبيعة البشرية . امرأة عارية ، تحف بها نوافر الماء
وهي تمسك غزاة هاربة . قصيدة من الحجر . ورخام
يفسله الماء ويقول كلاماً صامتاً ، يبدأ ولا ينتهى .

وتكوينات تتفجر بمعان حسية متمثلة في هذه المرأة التي
امسكت عنق الغزالة الشاردة بيد ، وامسكت بيدها
الأخرى جرة الماء ، فاستطل العنق ونفرت الذهب ، وامتلا
التمثال بالدوائر الموحية . حوار مشعوب بالدلالات بين
هذه المرأة وهذه الغزالة وهذا الماء ، وسط حفلة من أشجار

نخل ترفع رؤوسها إلى السماء متواطئة مع سنيده
الرفقة . مشهد يفرس جذوره في العلم ، وينتشر في خلايا
الجسد ، نابضاً بيقاعاته السرية ، حيث يتحول الجنس
إلى صلاة ، والغزالة الشاردة ذات الرشافة والبهاء إلى رمز

للرغبة ، والمرأة التي جلست عارية فوق صحن الماء ،
ونفرت ذراعها ، ورفعت وجهها ونهدها ، ليست إلا رمزاً
للأنثى الخالدة ، التي إليها تسافر القلوب العطشى ،
الراغبة في الارتواء من جوارها .

- ما رأيك أن نأخذ هذا القارب ونسافر .

رحلت بعينيهما إلى القوس الذي تصنعه السماء وهي تتحنى فوق البحر .

- إلى أين ؟

- لم يكن سندباد ، ليكون السندباد الذي يبهرتنا لو أنه سأل نفسه إلى أين سيسافر . سحر المغامرة يكمن في أن ننسى هذا السؤال .

- على أيامه لم تكن هناك تاشييرات وجوازات سفر ووابات حدود ودرجات حراسة تحمل البنادق .

- إن لك ذاكرة جديرة بأمرأة عربية لا تفكر إلا بالهواجز والحراسات . لا تتسعين كل هذا وتعتبرينه جزءاً من المغامرة ؟

وفضاحكة قالت :

- سأخذلك هذه المرة وأقول هيا بنا .

سوف نسحب هذا القارب . نتكوى فوقه متعافين . ندير المحرك ليرأس القارب فوق شج البحر . ويضئ بنا غللات الماء متجهاً إلى الشاطئ الآخر . ترافقنا نوارس الحب ، وتقلق لنا جنيات البحر ، وترسل لنا جزيرة مجهولة لا تكشف نفسها إلا للعاشقين نداعها . ندعونا إلى عرس تقيمه لنا أشجارها . ولكن من أين يأتي هذا الورد الذي يمنعنا من تحقيق الأمنيات العذاب ؟ لماذا تنهار العزائم ، وتدوب الأحلام في أيفزة البحر ، ونزحل دون رحيل . وعلى مدى البحر يتوهج بصفاة المرايا ، بولكانت يدى التي تحتوى يدها ، مصدراً لصداوية تسيل عبر أنسجة الجسم وخلاياه ، وتتركز في نقطة

ما تحت أضلع الصدر . أدبرت بصري إلى حيث أدارت هي وجهها . في مكان ما من أبنية القرية ثمة أناس ينقلون امتعتهم .

- رحلوا جميعاً ولم يبق إلا أنت . سيطردوك قريباً دونما ريب .

- أضفى الحصول على الشقة احتمالاً قابلاً للتحقيق في أية لحظة .

تركت أحلام السفر إلى الشاطئ الآخر ، والأعراس التي تقيمها الجزر المجهولة للمحبين ، وعدت لأجابه حقائق الواقع يطعمها اللذاع . شرحت لها كيف أنني توسلت بزميل يعرف زميلاً آخر يعرف قريباً مسؤول الإسكان ، الذي وعد قريباً بأن يتخير لي سكناً في الأيام القليلة . لم أسمع منها تعليقاً وكأنها لا تثق بصدق هذه الوعد التي ينقلها رجل . يعرف رجلاً ، يعرف رجلاً آخر ، يعرف مسؤول الإسكان . ولكننا لن ننتظر إنساناً من أرباب الإسكان حتى نقيم العرس ، قلت لها في خاطري ، منذ ألف سنة مضت .

كانت هي مشغولة بتأمل الدوائر التي يصنعها نوارس يلاحق نورساً آخر . لطمها ذكراً وأنثى يلعبان تلك اللعبة التي بها يصدها تصنع الحياة وتحمي أنفسنا من الانقراض . كانت ترفع رأسها ، فتظهر التماعات الشمس فوق صفاء جبهتها . جسد يرسل شرارته المحرقة .

بدأت أشعر بهوج الشمس يثقل رأسي ، فاقترحت عليها أن تنتقل إلى داري ، نشرب القهوة ، ونرتاح قليلاً من

المشي في الشمس . وضعت السخان فوق النار ووقفت
أراقبها وهي تعيد الأشياء المبعثرة إلى نظامها ، محاولاً
دون جدوى أن اتجاهي النظر إلى الانحناءات الجسد
واستدراته ، وهي تتحرك تلتقط جميعاً أو منديلاً أو كتاباً
رميته بإهمال فوق المقاعد ، كي تعيده إلى مكانه ،! أو
تمسح اللعاب عن راقصة المعبد الهندى ، أو تأخذ إبريقاً
تملاه ماء وتسقى به النبتة في حوضها .

.. لعلك لم تأتى هنا إلا لهذا السبب .

واقفت أمضغ رجلي وأنظر إلى سمائتي صليتيها .
تربلان من خلف الجوارب الشفافة ، دوائر مغناطيسية

تمزق أنسجة القلب - سيكون إهانة لجمالك لو جئت بك
فقط لترتيب داري . إهانة لن يغفرها لي الشاعر بندار الذي
جاء يبارك عرسنا عندما استأنفنا لقائنا بحديقة زيوس
المفضلة . وأن تغفرها لي الربة ليبييا التي أرضعتك من
حليب نهديا ، وقضت زمناً طويلاً تصب رحيق أزهار الليل
في شمرك ،! وتعصر نبيذ الفجر في شفقتك ونهديك ،
وتصنع من فضة الندى ورغوة الصبح صفاء جيدك
ونعومة أصابعك ، وتسكب حرقه الأغاني التي تنشدها
الحقول في جسدك . تمنحك كل ما لديها ،! فلا يبقى
للآخرين إلا الخلاء وهبوب الصحراء . لقد ياركت الربة
ليبييا أيضاً عرسنا ، فإلى متى نؤجل هذا الزفاف ؟

مواجهة مع

« يوسف إدريس »

الا يمكن أن تكون هذه الطفولة قناعاً يخفى به « يوسف إدريس » حزنه وغضبه وضعفه ، أو رغبته في تدليل الآخرين له ، أو تسليته بمشاهدتهم على حقيقتهم أى أنها قناع خادع ؟

كلا ، ليس « يوسف إدريس » طفلاً بهذا المعنى ، لأنه لا يبيع من هذه الطفولة . هل يمكن أن تكون مشاغبات جائزة « فويل » أكثر من طفولة ! وهى أحياناً طفولة محرومة ، من الجوائز مثلاً ؟ من المشيع حقا أن يحظى بجائزة الدولة في مصر من لا يصلون إلى « زكبت » في الكتابة ، ولكن « يوسف إدريس » لا يحتاج لهذه الجائزة إلا ليكسر كآبة لعبة . وهو يستحق جائزة « فويل » ، ولأن أخاه الأكبر حصل عليها ؛ فهو يفضى ويكسر كل ما في البيت . إنها الطفولة .

إلا أن هذه الطفولة تتحول أيضاً إلى مشجب يعلق على (دراويش) « يوسف إدريس » كل خطاياهم . و « ليوسف

قلت له : ألا تريد أن تتحاسب ؟ أجاب : تتحاسب ؟ بآية مناسبة ؟ إلا إذا كنت عزرائيل وتريد أن تلبس على روحى ! قلت : كلاً ، بل إنك تتحاسب الناس عشرات المرات في كل ما تكتب . وربما كان إدريس محاسباً الآخرين يشعرك مع الزمن أنك صرت قاضياً منزهاً عن الهوى معصوماً من الخطأ . قال : أعوذ بالله ، قلت : إذا كنت حقا وفعلاً تعترف بأنك من الخطائين أمثالنا ، فتعال تتحاسب . اجلس « يوسف إدريس » ونحن إنما لعبة فقال : أنا جاهز .

تلك هى طفولته الحقيقية التى تختلج أحياناً وراء القنعة من الضبونة الظاهرية . ولكن هذه الطفولة ليست طفولة بيضاء تماماً ، بل هى شقاوة (وعفوية) قد تكسر في طريقها أو ترمى من طريقها شيئاً ثميناً ، وقد تأخذ ما ليس لها وتبكي حتى لا يسترده أصحابها . وفي جميع الأحوال فإنها تتسال التصديق من الجميع . وأيات التعظيم لشطارتها

إدريس » مثل الجميع أخطاء وخطايا ، وربما تتفق على الجميع في بعض هذه الأخطاء والخطايا . هنا تتحول الطفولة إلى غفران مسبق لكل الأخطاء والخطايا .

صديقي « محمد عفيفي مطر » صارم في الحكم على الآخرين لحساب الفن أو السياسة . أنه لا يفر لشاعر قصيدة ثرائية ولا لكاتب موقفًا متهاونًا مع السلطة . ولكنه يغير هذا الميزان إذا كان الكلام عن « يوسف إدريس » فيقول : إن المثلث من أدبائنا سيذهبون وأن يبقى منهم شيء للأجيال المقبلة . أما « يوسف إدريس » فسيمش في ضمير هذه الأمة وإلى مستقبلها طويلا . سيجع إليه الناس بعد عشرات السنين ليعرفوا أدق أسرار أرضنا ، ومن منا بلا خطيئة فليرجمه بحجر .

وهناك صديقي آخر لا يطيق أن يذكر لحدّ أممه اسم « يوسف إدريس » ويقول : ملعون أبو الأدب والقصّة والفن والكتابة كلها إذا كانت تمنح الكاتب أو الأديب « كارت بلانش » ليفعل ما يشاء دون مساطة ، بحجة أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره . كيف يمكن للفنان أن يكون ضميرا لشعبه إذا كان فنه في واد وسلوكه في واد آخر ؟ كيف نبرر هذه الاندواجية للجنة للاديب ولا نفرمها لقارئ ؟ !

على أية حال ، عندما أعلنت لـ « يوسف إدريس » أنه « متهم » ، سألني وهو يضمك بقلبه عالية الضجيج : ومن تكون أنت ؟ هل أنت المحامي الذي أطمئن إلى دفاعه ؟ أم أنك الدعي العام الذي أخشى مرافقته ؟ أم أنك القاضي النزيه ؟

قلت له : لست واحدا من هؤلاء ، فعلق بسرعة : إذن فانت من المتفرجين في قاعات المحاكم على مصائب الناس .

ومن حسن الحظ ليس لهؤلاء حق الكلام . قلت له : دعنا من الجميع ، وتعال فعلا نتحاسب . قال حائرا : انتكلم جادا ؟ همت : كل الجدية . وببديهة الحاضرة دوما قاطموني : إذن فنحن مستتبادل المصائب . قلت : فليكن .

قلت أيضا : هل تذكر ما قاله « لويس عوض » عن نهاية الجيل ، وإن « الحكيم » و « محفوظ » و « يحيى حقي » وأنت قد انتهيت ، وانكم - معه - أصبحتم من أشباح الماضي ؟ أجاب « يوسف » : نعم اذكر . قلت : وهل تذكر تمليك على هذا الصديق ؟ لقد كتبت مقالا سفرت فيه من خمس نقاط . الأولى هي التحرف عن الانتاج ، وذكر لـ « لويس عوض » أسماء الكتب التي نشرها هو وه « الحكيم » و « زكي نجيب محمود » والآخرين خلال السنوات العشرين الأخيرة بعد هزيمة ١٩٦٧ . والنقطة الثانية هي أنه لا تنتمي إلى هذا « الجيل » الذي بدأ الكتابة حين كنت أنت في المجهول .

والثالثة هي لن لـ « نجيب محفوظ » رواية قلت عنها حرفيا : (ملحمة الحرافيش في رأيي عمل يرقى فوق مستوى العاليية ، ويكفي أن يكتب كاتب في حياته عملا واحدا كلمسة الحرافيش ليفتح أبد الدهر » . والنقطة الرابعة هي أن هناك شبانا (يكتبون ويصرفون على ما يكتبون لكي يطبعوه ويوزعوه بأنفسهم ، وهو إنتاج عالي المستوى تماما) . أما النقطة الخامسة والأخيرة فهي عتبك على وزارة الثقافة والجامعات لأنها لم ترشح « لويس عوض » لنيل جائزة الدولة التقديرية . هل تذكر هذا الكلام المكتوب في « الأهرام » والمنشور في كتابك (عزف متبرد) ؟

كان يصغي بانتباه شديد وأنا أتكلم في حياد شديد كذلك . قطع الصمت فجأة قائلا : أين العضلة ؟ أقر

تخلو لهم الساحة تماما . ليست الاسماء مهمة بعد ذاتها ؛ فالمناخ كله كان مناخ حرب ضد الثقافة والمثقفين . وكنت رمزا وهذا لاعداء الثقافة والمثقفين . وكان مجرد البقاء على قيد الحياة مكسبا ولو على حساب الجسم والنفس . أنت كنت في الخارج ولا تدري ماذا حدث بالضبط .

إن معاناة الحياة والكتابة في المنفى تختلف تماما عن الحياة والكتابة في الوطن . كان كل يوم جديد في حياتنا مكسبا ، لأن حياتنا ذاتها كانت مستهدفة . كانت المقاومة عملية حياة أو موت . وكنت شخصا أمثل البقية الباقية من الحركة الثقافية الحية القادرة على المقاومة ، لذلك كانت الحرب ضدي بلا هدنة ، حربا خروسا .

ما هي الكتابة التي تريدان في هذا الجو ؟ الكتابة هي المقاومة الجسدية والفكرية وليست كتابة القصص . القصة هي أنا ، والكتابة هي أنا . ومعاناتي اليومية ، صدقتي اليومية ، هي الإبداع . ثم ، من قال إنه مطلوب من الكاتب أن يكتب حتى آخر يوم في حياته ؟ أما التجديد فانا اعتقد أن كل قصة أو مسرحية أو قصيدة يكتبها القاص أو الشاعر هي تجديد للكتابة والحياة معا . لا يحتاج التجديد إلى طقوس أو شعائر ، فالكتابة الحقيقية هي تجديد بعد ذاتها للغة ولبنية أركان القضية . أما هذا الكلام الشائع عما يسمى الصدائ ، فهو واحد من اثنين : إما كلام أكاديمي أجوف يفتعله بعض (الاساتذة) افتعالا ، لمجرد أن يجيدوا شيئا يدرسه طلابهم ، أو أنه كلام مقام يثرثر به بعض الذين لا عمل لهم سوى التنمية الشخصية والتفكيرات الضالوية من الروح . هؤلاء وأولئك ، علملون بالوراء . وكنا في الماضي نطلق هذا

واقسم بالله العظيم أنني قلت هذا الكلام وكتبته ، ما المشكلة ؟ هل تصورت أنني سأترجم عن رأيي بسبب علماتي نحو « لويس عوض » وتأثري لرحيله ؟ هات ما عندك .

قلت : طيب ، ما رأيك في أن « لويس عوض » حين جمع « الحكيم » و« محفوظ » مع (الجيل) لم يكن يقصد الدلول الزمني للمجالية ، كان يقصد الرؤية . وإظنه كان صريحا غاية الصراحة . والحقيقة هي أنني شخصا صاحب هذا التحليل الذي كتبت ونشرته عدة مرات . وهو يقوم على اساس أن هزيمة ١٩٦٧ كانت حدا فاصلا بين عصر النهضة ورؤيا النهضة وفكر النهضة وأدب النهضة من جانب ، وعصر جديد ما زال يبحث عن رؤى وسط الظلام من جانب آخر . وأنت تنتمي فعلا إلى (جيل) النهضة ، لست من (جيل) الستينات ، واحدا من الذين ما زالوا يبحثون عن رؤية وسط الظلام ، لقد شاركت مع « الحكيم » و« محفوظ » في بسط مظلة التجديد ، وقد كان ذلك حماية للشباب والثقافة الجديدة . ولكن المعايير شيء والبحث في الرؤى الجديدة شيء آخر . كان « يوسف » يفتنر الانفعال ، ويبدو ذلك واضحا على وجهه الذي يفصح بسهولة عن محاولاته ظلم الغضب . وقف ونظر في عيني دون أن يتسهم ، وقال : لقد كتبت في السنوات العشرين الأخيرة عشرين كتابا في القصة والرواية والمسرح والمقال ، ليس هذا إئتاجا جديدا وتجديدا ؟ أين الانتطاع ؟ لقد عانيت في السبعينات ما لا تعرفه أنت والآخرين - بالطبع - ممن كانوا خارج مصر . لقد عانيت جسديا ونفسيا ما لا يمكن لك أن تتصوره . كنت الهدف للحرب الشرسة الدنسة التي أعلنوها ضدي . وكان المطلوب أن نخفي ونتنهي حتى

التعبير على الباشوات ، ولكننا الآن يجب أن نطلقه على الصعاليك بالعلمى السلبى للصعلكة .

الاكاديميون يفاجأون بتجديد الكتابة من داخلها ، لا حسب تعليم النقد ، فيحاولون المستحيل لكي يجدوا لانفسهم عملا أو دورا يزهق روح القصة أو القصيدة وتحولها إلى « جثة » يتعلم فيها الطلاب درس التوضيح . يخططون ويصنفون ويفترضون تسميات من وحي خيالهم ، ولا علاقة للكتابة بها . هل يزداد القارئ وعيا بالعمل الفنى حين تقول له هذا حدائى وهذا رومانس أو كلاسيكى أو واقعى ؟ أبداً ، إنه لو صدق يزداد جهلا ، ولكن الممدد ، فالقراء لا يصنفون (الأستاذة) . والأستاذة لا يطمحون للوصول إلى القراء ، فهم يمارسون هوايتهم في قمع الطلاب عن طريق الامتحانات .

وأنا الفرق بين الأستاذة والنقاد ، فالنقاد مبدعون كالروائيين والشعراء والمسرحيين تعالما . والنقاد غير المبدع ليس فنانا وإنما هم معلق سخيف وبليد أيضا .

أما هؤلاء الذين يتصنعون الفقر ويتنطعون على الملقى ، ويذعن الثقافة ويمارسون الإزهاج بالألفاظ البذيئة والكشائنات ، فهم ليسوا شبابا أدبيا ولا هم من المجددين .

كان « يوسف إدريس » يتكلم نادرا كأنه تلمس دورا مسرحيا في حالة مونزاووج . وكان من الصعب مقاطعته . ولكنه حين أفاق فجأة على وجودى معه والتقط أنفاسه قليلا ابتسم قائلا بهدوء وطمح : يبدو أننى انفطعت ، وانت السعيد .

قلت له : إياك أن تتصور أننى اقتنعت بأفكارك . لقد بلغ بك الانفعال درجة تمنع معها التواصل العقلانى بينى وبينك . أنت وه محفوظ ، وه الحكيم ، وغيرهم كثيرون قد بنيتم أدب النهضة ، بنيتم هرباً شامخا في تاريخ الأدب العربى الحديث . ولكن الحياة لم تتوقف ، فقد أنت بعض الزلازل والبراكين خارجكم وبعض التفاعلات والانعكاسات داخلكم إلى نهاية النهضة وثقافتها . هذه النهاية لا تعنى الإزالة . بل العكس هو الصحيح ، فلمصوف تبقى اسماءكم ما بقيت الكتابة العربية وسوف تسرى أعمالكم في شرايين الأجيال المقبلة . هذا لا يتناقض مع كلمة (النهاية) بمعنى اكتمال مشروعكم الثقافى واحتياجنا إلى مشروع جديد . في ربيع القرن الأخرى تولدت أجيال مصرية وعربية في مختلف مجالات المعرفة والإبداع بحثا عن هذا المشروع الجديد . ولم تصل هذه الأجيال إلى رؤيا بديلة . إنها في مرحلة (بحث) . وليس البحث مرحلة تاريخية أو منهجا نظريا ، بل هو إبداع فكئى وجمالى . التكوين الفنى يبحث عن نفسه في اللغة والإيقاع والتركيب والخيال والذاكرة والعقل الجمعى . أنت ومثلوك من مبدعى النهضة سوف (تظلمون) تكتبون ، ولكن الاستمرار في الكتابة هو تراكم الفكر النهضة التى كانت ، وإن يكون باية حال بحثا عن رؤيا بديلة . ليس في ذلك ممسئ من أى نوع بدوركم العظيم المستمر بدون (الاستمرار في الكتابة) ، فهو مستمر باستمرار الحياة الأدبية ذاتها . كذلك ليست كارثة أن يكتب « نجيب محفوظ » عشرين رواية لا تضفي إلى الهرم المحفوظي أو إلى الرواية العربية جديدا ، لأن القاعدة التى أسسها هى شرط الوجود للجديد . وليست كارثة أن تتوجه أنت أو « توفيق الحكيم » إلى الكتابة الصحفية ، فالتأسيس الذى أقمته به ككاف بعد ذاته

لتشديد العديد من الطوايق الجديدة التي سيقرهم بها
(البينة الجدد) .

برأت عيناه وهو يقطعني بنقطة : أرجو أن تجيبني
في كلمات ، هل تستمتع بـ « شكسبير » أم بـ « هامويل
بيكيت » ؟ هل تعجب أكثر بـ « دوستويفسكي » أم
بـ « آلان روب جرويه » ؟ أجبني بصراحة . قلت : إنني
استمتع وأعجب بهؤلاء جميعا : غير أنك تشير فيما اعتقد
إلى العلاقة بين القديم والجديد ، إذن فاعلم أن
« شكسبير » ليس قديما ولا « دوستويفسكي » . والأدب
العظيم لا يتجاوز أحد ، كالفن العظيم في التصوير
والنحت والموسيقى . ليس حاجزا يحول دون التقدم ،
ولكنه يبلغ من العمق والخصوبة والفني حدا لا يكف معه
عن التقدم . هذه واحدة . أما الثانية فهي أن المقارنة بين
« شكسبير » و« دوستويفسكي » و« دانتي »
و« تولستوى » و« فلون » و« راسين »
و« سوفانتس » وبين الأدب العربي الحديث تكاد تكون
مستحيلة . إن ظروفنا التاريخية لا تقارن بالسياق الثقافي
– الاجتماعي الذي نشأ فيه « شكسبير » وغيره ممن
ذكرت .

ومع ذلك ، فإن كلمة جيل ككلمة الأمة في اللغة العربية ،
هي كلمة ملتزمة ، وأغلب الظن أن « لويس عوض » حين
أعلن نهاية جيله وأشار إلى اسمك بجانب « محفوظ »
و « الحكيم » ، إنما أراد أن يسلطك بين الطعام ، وأن
يقول في الوقت نفسه : لقد أدى هؤلاء العظماء دورهم ، ولم
يقل إنهم فقدوا عظمتهم ولكنك يا « يوسف » شديد
التزدد في الموقف ممن جاءوا بعدك ، وبمعظمهم لم يحد
شأبا .

قال في المثنان بالغ : معظمهم أنا الذي قدمته .
ولكنهم في أحسن الأحوال لم يكتبوا شيئا كبيرا . بعضهم
كتب رواية واحدة جيدة . والبعض الآخر يكتفى بالدعاية
والأصواء . في زماننا الصعب هذا حياتهم سهلة جدا .
إنهم يرأسلون الصحف العربية ، وقد أقسدهم ذلك . إنهم
يقومون برحلات مكوكية بين العواصم العربية ، وقد
أقسدهم ذلك . إنهم يسكنون بزمام الصفحات الأدبية ،
وقد أقسدهم ذلك . ما هو الفساد الذي أعنيه ؟ إنهم
يملكون أدوات النفوذ الإعلامي والعلاقات العامة التي
تبعدهم تكريجيا عن تجويد فنهم . لقد شغلتهم الشهرة
المرمية والرزق الوفير – وهورق حلال – وسلطة المواقع
التي يحتلونها ، عن العناية بموهبتهم الأولى والأساسية ،
أعنى الكتابة الأدبية . لقد جعلوا من الفقر قانونا لدوام
الموهبة وإجادة الكتابة ، بينما العكس هو الصحيح ،
فالكتاب والفنان يجب أن يعيش حياته دون إرهاق مادي .
ويجب أيضا أن يعيش حياته دون أن ترهق المادة موهبته .
عليه أن يحل هذه المعادلة التي لا أراها سهلة . إن بعض
الأدباء الشبان يبدعونني ، لأنهم يبدعون جيدا فأرى
فيهم وعدا أتمسك لها ، وسرعان ما يخذلونني بمجرد
الانتقال من حال إلى حال .

سألته : هل هذه هي القاعدة ؟
أجاب بلا تردد : نعم
قلت : ليس لكل قاعدة استثناء ؟
أجاب في تردد بلى وهناك استثناءات معدودة بين
الأجيال الجديدة . ولكن الظاهرة العامة تغلظني .

قلت : لماذا قلت قبل علم واحد من حصول « نجيب
محفوظ » على جائزة (نوبل) إن رواية (ملحمة

الحرافيش) أكثر من علمية ، ثم غضبت من حصوله على الاعتراف العلمى .

هربت الإبتسامه من وجهه ، وهو يقول بصوت خافت : يا صديقى العزيز أنت تعلم جيدا اننى أحب « نجيب محفوظ » وأقدره تقديرا لا يحوزه أى كاتب آخر . ولكن مسألة (نوبل) أمرها مختلف ، يجب أن نعتقد من قصة هذه الجائزة التى تأسرنا فى شياكها . قصة الجائزة مع الأدب العربى هى الملعونة . أما « نجيب محفوظ » ، لما زلت أرى الرأى القديم وهو أنه برواية (ملحمة الحرافيش) أكثر من عالى وسيخلد أبدا الدهر . ليست هناك مشكلة بينى وبين عمدا « نجيب محفوظ » وإنما المشكلة هى أن جائزة (نوبل) تلعب بنا . هذا ما اكتشفته شخصيا ، وكان لابد من أن أعلن هذا الاكتشاف ، وإن أدبته .

قلت له : لقد أدت أيضا وزارة الثقافة والجامعات لأن « لويس عوض » لم يحصل على جائزة الدولة . هل كنت تقصد « لويس عوض » فلما لم أتك قصص نفسك واختفيت وراء قناع « لويس عوض » ؟

اجاب : ألم تقرا ما كتبه عن « لويس عوض » قبل مرضه الأخير ؟ لقد حصل « لويس عوض » على الجائزة العام الماضى ، ولكن أحدهم تجرأ على القول بأن أفكار الرجل لا تستحق الجائزة . وتقديم بدعى إلى المحكمة يطلب استرداد الجائزة . شعرت بالعار من هذا الموقف الفردى غير المسؤول . « لويس عوض » قيمة كبيرة جدا فى حياتنا ، وهو يستحق الجائزة قبل الجميع . وحين حصل عليها ، يجب أن نقيم الأفراس وليس الدعوى

أعلم المحاكم . كانت « الرسالة » من وراء هذه الفعلة الكريهة تنذر حرية الفكر بالخطر . فى الماضى كنا نشكر من الدولة التى تقمعا ، أما الآن فنحن نشكر من الشوارع . يجب ألا نعبد الأصنام . لا يجوز أن نصنع تماثلا ذهيبا للشعب ونسجد له . هذه وثنية وخطيئة . هناك غوغائية خطيرة فى الشوارع المصرى ، تهدد كل ما أحرزته الدولة الحديثة فى مصر من تقدم خلال قرن ونصف وأكثر . إن الشريط الذى بدأ يحرق دار الأوبرا ما زال مستمرا بعد ثمانية عشر عاما ، فهم يريدون حرق المخ المصرى ، حرق الدماغ . إنهم يذهبون إلى باعة الصحف ويشترين (كل النسخ) من كتاب لا يتفقن مع مؤلفه . كانت المباحث هى التى تغل ذلك فى الماضى . أما الآن فالمتطرفون هم الذين يفعلون ذلك وأكثر . إنهم يمنعون حفلات التخرج فى الجامعات حتى يمنعوا الفناء ، ويحرمون حفلات التمثيل ، ويهددون كل صاحب قلم أو ريشة أو صوت . قدموا « محمد عبد الوهاب » للمحاكمة بسبب أغنية « من غير

ليه » و« عبد الوهاب » نفسه هو الذى غنى لـ (إيليا أبو ماضي » « لست أدرى » منذ عشرات السنين . المعنى واحد تقريبا . ولكن « عبد الوهاب » لم يتعرض للمحاكمة فى الماضى الفغواه هى الخطر الجديد . محاكم التفتيش

الجديدة . والغريب أنهم لهم مصطهم ويملكون دورا للنشر ، ومنشرون فى الصحافة القومية والحزبية بمختلف ألوانها ، ومع ذلك فهم لا يكتفون . إنهم مبادرون للفعل الأعمى : الإرهاب . والأغرب أن الدولة وحدها هى التى تقاوم الإرهاب الأسود بإعلامها وصحافتها ، فلم أجد حزبا معارضا يصدر بيانا ضد إرهاب المتطرفين الذين يهددون الوحدة الوطنية فى الصميم ، ويهددون العقل فى الصميم أيضا .

هذا الإرهاب خطر قومي يحتاج إلى جبهة وطنية واسعة لمقاومته ، وإلا فقل على الثقافة السلام ، بل على الوطن نفسه ، إذا لم نسارع إلى درء الخطر في معاقلة .

كاد « يوسف إدريس » أن يعود إلى الانفعال لولا أنه هز رأسه كأنه يوقظها ، وهو يقول : إنها كذبة كبرى . سقوط امبراطورية الريان لكبر دلائل ، فقد اكتشفنا أن هذا الذي ينفي عن نفسه صفة المراهب ، يملك الملايين في بنوك الأمريكان واليهود ، واكتشفنا أنه « ثام » على حقوق المودعين من آلاف الناس الذين أعطوه كل ما يملكون وام يستردوا قرشا . والدليل الثاني هو ما نراه بأنفسنا من الحجاب والمحجبات . إنهن يسكنن السلوك الطبيعي للنفيات في أعمارهن . الحجاب أصبح كالرموزة في الألوان والشكل والزينات . والمحجبات يمشين مع زملائهن في الجامعة أو مع خطاطبن على شاطئ النيل ، كأي فتيات أخريات . ثم أن المحجبات يذهبن إلى أعمالهن كل صباح . وهو تكذيب عمل للإدعاءات المتطرفة . ومعنى ذلك أن (المرأة المعاملة) انتصرت على أصحاب الشعارات . وأنا لست ضد الحجاب ، ولكني مع حرية الاختيار . البنت المسلمة بحجاب أو من دونه لا تحتاج إلى وصاية من أحد . والدليل الثالث هو المؤلفات الجديدة في تفسير الدين الحنيف ، وقد كتبها علماء الفاضل مثل الشيخ « محمد الغزالي » ، وهو حجة وعالم كبير وهؤلاء الكبار يعيدون بنا إلى الاسلام الحقيقي دين السماحة والعدل و الحرية . أما التعصب والظلم والقيهر فلا علاقة له بالاسلام ، لأن الاسلام لا يعرف الإرهاب والفتنة التي يفذهها المتطرفين . والدليل الرابع هو سقوط (إيران) في الحرب ضد دولة عربية وأراض عربية . فقد ثبت للعالم أن القمع باسم الدين لا يقود إلى النصر ، فبالرغم من كل الشعارات الدينية هزمت إيران في الحرب ، هزمها شعب عربي مسلم

أقل منها عددا ، ولكنه مسلح بالشجاعة والوعي والبعد عن التعصب .

قلت لـ « يوسف إدريس » : ليست هذه المعاني كلها صالحة لأن تكون قصصا وروايات ومسرديات ؟ مجموعتك الأخيرة التي صدرت منذ عامين تحت عنوان (العقب على المنظر) ، لا تشير من قريب أو بعيد إلى هذه القضايا . « سليمان فياض » كتب قصة قصيرة في الموضوع ، وقبله بمئتي سنوات كتب « عبد الحكيم قاسم » روايته القصيرة « المهدي » . دارت قصة (زهرة البنفسج) لـ « سليمان فياض » ، وقد ضمتها مجموعته الأخيرة (الذهبية) - حول علاقة الأب بابنته - الحجة التي وقعت تحت سيطرة الجماعة المنطرفة . وهي السيطرة التي بلغت حدّ القرار بتزويجها من شبه رجل . أما (المهدي) فقد كتبها « عبد الحكيم قاسم » عن علاقة المتطرفين بالأقباط .

وأنت ، إذا كنت مهتما بالموضوع متحمسا للخوض فيه ؛ لماذا لا تكتب أدبك من هذا الفيض ؟

وضع « يوسف إدريس » يده على رأسه كأنه يتلمّ أفكاره ، وهو يقول : أولا ، للتطرف مناخ من الفساد الاجتماعي ، ولكل شيخ طريقه ، وطريقتي هي التصدي لهذا الفساد ، أي لجذور الضعف والتطرف . وثانيا تجيء هنا أهمية المقال الصحفي . لقد صدر لي مؤخرا كتاب (اسلام بلا ضلّفات) وهو يضم مجموعة مقالات لم اتوقف فيها عن التحذير من التطرف والإرهاب ، والتحذير من الذين يريدون شياب الإسلام للتظاهر بالدين ، وهم - في ممارساتهم - ضد الدين . لقد كتبت عن الميكروفونات التي تملأ الدنيا ضجيجا ، وهي ليست من الاسلام بل

شهر مكرم يكن هناك ميكروفون في صدر الاسلام، وقد ايدنى الشيخ « الشعراوي » ، من قبل ان انتشر هذا الكلام . ولكن الدنيا قامت ، ولم اتوقف ، كتبت عن الاسلام والقيمة وكيف انهما لا يتعارضان . وأمسك « يوسف ادريس » بنسخة من (الاسلام بلا ضفاف) الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وقدم لي صفحة ٦٢ لأقرأ : ولكن تربص بعض المتطرفين ممن يعتنقون التطرف في الدعوة الاسلامية عن مرض وليس عن صحة أبدا ، بحيث بهذا التطرف يخلعون عن الإسلام كل مكوناته العظمى ويركزون جهودهم على كيف يرتدى المسلم ثيابه وكيف ان كل شيء في المرأة خطيئة .. وإن الإسلام جاء ليند المرأة في ثيابها حتى بعد ما كانوا يثدونها في الجاهلية ميتة ، فهذا انحراف خطير في الدعوة الاسلامية ، ليس انحرافا فقط بل إني لأعتبره خيانة لديننا الحنيف ... تلك دعوة لكي ينتصر علينا أعداؤنا ويسحقونا سحقا ، ما دهمنا قد نزعنا عن أنفسنا كل أسلحة العصى) . ليس هذا ما تطالبني به ؟ ليس هذا ما تريده ؟ .

قلت على الفور : لم أطلبك بشيء ولست أريد شيئا . وإنما وأنت شديد الحماسة للقائمة الفرجانية والمتطرف والإرهاب، لذلك سالتك لماذا لا تكتب في هذه الموضوعات ادبا . على أية حال ، فالإعلام يقوم بدوره ...

لم أكن قد اكملت فكرتي حين قاطعني : أي دور ؟ إنه يقوم بدوره فعلا ، ولكن في الطريق المعاكس . أشعر أحيانا أن هناك من يضع البنزين فوق النار . هناك اختراقات واضحة للإعلام ، في الصحافة القومية والحزبية وفي الإذاعة والتلفزيون . هناك تقدير عال للثقافة ، وليست هناك ثقافة . هناك أصوات عالية كاصوات الميكروفونات ، ولكنها جعجة بلا طحن . لن أصدق أن هناك ثقافة إلا إذا

اصبح الكتاب ضرورة في كل بيت كرفيف الخبز . ولست أطلب برنامجا ثقافيا جديدا في التلفزيون ، وإنما أطلب رؤية ثقافية لرسالة التلفزيون . إن البرنامج الثقافي مواطن محبوس في دائرة للحجر المصص . ما إن يلحبه المشاهدون حتى يغيروا المحطة أو القناة . لقد عهدناهم على أن المادة الثقافية ثقيلة الظل . وأن المثقفين قوم من المجانين . ما تريده هو ان تكون للتلفزيون رسالة ثقافية في كل مادة يقدمها : في الدين ، وفي الأقاليم التي يختارها ، وفي البرامج الاجتماعية ، وفي كسرة القدم . لا يجوز أن يكون هناك انفصال شبكي بين الأغنية والحصة الدينية أو الثقافية كان الإذاعة . أو الصحيفة والتلفزيون . تتبع دولتين مستقلتين . بالعكس ، يجب ألا يكون هناك أي تناقض بين برنامج غنائي وآخر سياسي وثالث اجتماعي ورابع أدبي . ويتلاشى هذا التناقض حين تكون هناك رؤية ثقافية شاملة لوسائل الإعلام هذه الرؤية الشاملة يجب أن تخضع لتعدد وجهات النظر . أي أنه يجب أن أرى وأن أسمع وأن أقرأ ، مختلف الاتجاهات الفكرية والفنية والدينية . أما الآن فيأذن أقرأ بعض صحف المعارضة وكأنها ملكية أكثر من الملك ، وأقرأ بعضها الآخر ، كأنها من عالم آخر . أحيانا افقد الرأي الملائم في وسائل الإعلام القومية ، التي يجب أن تتاح للجميع .

كان « يوسف إدريس » قد دعاني إلى الغداء في كاثيتريا « الأهرام » . وكان الكلام قد سرق منا الوقت . كنا نظن أننا « ندريش » في انتظار موعد الطعام . ولوجئنا بأن هذا الموعد قد انتهى ، ومن الأفضل أن نؤجل الدعوة . سألني « يوسف إدريس » بفتة : من تظنه أكثر بحلا ، هل هو « توفيق الحكيم » رحمه الله أم « نجيب محفوظ » أملا الله عمره ؟

أجبت دون تلوذ : بل أنت !

اللجنة

جلس أعضاء اللجنة في مقاعدهم بالصف الأول من المسرح . وقد انتفضت أوداج كل منهم وتضخمت رؤوسهم من كثرة العلم . واشغل كبيرهم سيجاراً طويلاً ضخماً بثلاثة أعواد من الكبريت ، وهو يقلب بيده الأخرى ريمطة عنقه الحريرية ، ليقرا للمرة الألف ماركتها الفرنسية .

عيشاً .. أما العضوة الوحيدة في اللجنة - وهي ممثلة كبرى وناقدة أحياناً - فقد أخذت تصف شعرها بيدها ، وتنتظر لنفسها في مرآة صغيرة ، أخرجهما من الشنطة لتتأكد من انضباط ماكياجها - وتعلن اليوم الذي وافقت فيه على الاشتراك في هذه اللجنة ، بينما كان يمكن أن تقضى وقتاً طويلاً مع صديقها الناقد الكبير ، الذي تحجبت زوجته فجأة ، يحللان فيه التزكية الفلسفية للمجتمع وهما يحتسيان أكواب البيرة المثلجة ، في ملتقاهما الأثير بيار لحد الفنادق الكبرى . وصاح كبيرهم إذا لم تبدأ المسرحية فوراً فستبقى هذه الفرقة خارج المسابقة ، وتصرف اللجنة ، فارتعد مدرس التمثيل وأعلى أوامره بالبدء فوراً .

وأي كواليس المسرح الصغير يترك الكلية الجامعية كان أعضاء فريق التمثيل ، المكونين من أربعة شبان فوق العشرين أو تحتها بقليل وقناة واحدة ، يستعدون لتقديم المسرحية التي سيدخلون بها المسابقة أمام اللجنة ، ويدفعهم الغوف لأن يؤخروا رفع الستار قليلاً حتى يراجعوا أدوارهم لأخر مرة . أحد أعضاء اللجنة قال : إن هؤلاء الشبان العائنين لا يقدرزون المستويات حق قدرها ، وإنهم كانوا في جيله ملتزمون بالمواعيد بالديقة والثانية ، وإن هذا الجيل لا فائدة منه ، وهمس عضواً آخر : إنه ضحى بحضور هذه اللجنة ، فقد كان عليه أن يمر على شقله المفروشة المتناثرة في أنحاء المدينة ، ليجمع إيجاراتها ، وإن شغلانة الفن واللاب لم تعد تؤكل

يتدرب على هذه النظرة شهرا كاملا . لكنه عندما وضع يده في جيب البالطو ، عثر على جنية كامل يبدو انه كان منسيا هناك ، فتغيرت على الفور النظرة المنكسرة في عينيه وحل مظهر فرح غامر ، وخاف ألا يستطيع تأدية الدور كما يجب ، فكرر نظره سريعا بأن أغلق عينيه تماما ثم فتحهما نصف فتحه وثبت نظراته هكذا في الفراغ ، لكنه في نفس الوقت وضع يده في جيب البالطو وظل قابضا بيد من حديد على الجنية ، وقرر ألا يخرج يده اليمنى ابدا من جيبيه ، حتى لو كان دوره يستلزم للتويع بهذه اليد في حركات ايمائية . أما الممثل الرابع وهو شاب واسع الفم ، يحب دائما أن يشبه نفسه بإسماعيل يس ، فقد ارتدى بلوفر أخوه الأكبر (رفض أبوه أن يشتري له بلوفر جديد ليمثل به الدور ، لأن أسعار البلوفرات هذا العام قد تجاوزت راتبه بمرة ونصف ، وهم في المصلحة لم يصرفوا حوافر هذا الشهر بسبب الموقف الاقتصادي ومباحثات صندوق النقد الدولي) .

وعندما ارتفع الستار ، نظر بعض أعضاء اللجنة في ضجر ويتألف إلى الديكور الرث الذي يمثل كنيسة وبارا وغرفة تعيش فيها البطالة ، وهي من الجانب الأمريكي فقد كانت المسرحية مترجمة إلى العربية عن كاتب أمريكي كبير ، ونظر كيريم إلى ساعته وتساءل : متى تنتهي المسرحية ؟ ففعل له إنها تأخذ ساعة ربيع ، ففعل في نفسه إنه في هذه الحالة يستطيع أن يليى دعوه الضياء في نادي السيارات الذي يضم على القوم من أمثاله ، وإن كان قد دخله مؤخرا بعض المقاتلين من اصحاب اللزكأت الذين ياكلون بطريقة فظيعة ، ويتركون فضلات الطعام حول أفواههم وعلى ذقونهم وقامت الممثلة الكبيرة التي تكتب النقد أحيانا ، لتضرب تليفونا لصديقها حتى ينتظروها في البار ، لتناقضه في انكسار النظام العللى الجديد على

ارتبك الشبان الأربعة والفتاة اثنتا عظيميا ، اكتشف أحدهم أن حذاءه قد انخلع نطه فجأة ، وأنه لا وقت لكى يذهب إلى منزله ليحضر حذاء آخر ، وحتى لو ذهب فلن يكون هناك حذاء آخر .. كما اكتشفت الفتاة أن أزرار السرة التي تلبسها لتأدية الدور ، والتي كانت قد اشترتها بخمسة عشر جنيها كاملة غير موجودة ، وأن ظهرها سيصبح مكشوقاً أمام اللجنة ، فتصعها مدرس التمثيل أن تعدل من الحركة ، فلا تعلى ظهرها أبداً للجسمير ، وأن تظل مواجهة لهم حتى لو كان ذلك مخالفا لكل البروتولات التي امتدت على مدى شهر .. ونصحها أيضا بعدم الارتباك ، فالهم ليس السرة وإنما جودة التمثيل . أما الشاب الثالث الذى يقوم بدور المخبر في المسرحية ، فقد كان سعيداً ، وهو يرتدى بالطو والده القديم الرث (والده كان يعمل كمسالياً ، ويرتدى هذا البالطو على جلابى بلدى في المساء عندما يذهب إلى القهوة ، وبعد أن أحيل إلى المعش وركبه المرض ، لم يعد يخرج وترك البالطو مهملًا في سمانة قديمة وها قد أصبحت له عزة) . وكان المفروض أن يؤدى هذا الشاب دوره بعينين منكسرتين ، باعتبار أن دور المخبر كان دوراً إنسانياً ، على عكس قوة رجل البوابيس التقليدى ، وأخذ

مستقبل الخلع ، ودور الثقافة العربية في كل هذا وربما استطاعا أن يشريا ويسكى هذه اللبلة ، بدلا من البيرة لأن البيرة أصبحت تطلب معدتها ، ثم عادت بعد قليل لتستأنف الفرجة . أما مدرس التمثيل فقد اختبأ وراء الستار وأخذ يربب وجوه أعضاء اللجنة ويجهها .

سُخت البطلة وهي فتاة في العشرين قصيرة وسمرام جدا وسمنية ، ووجهها يشبه الفطيرة ، وأخذت تتمايل وعينها سارحتان في الأفق وهي تنادى على حبيبها ريتشارد ، القابع في حجرة نومها بالداخل ولا نراه ،

ريتشارد الذي تحبه في المسرحية لا يوجد له مثل في حياتها ، إلا إذا اعتبرته حيلها الخفية إلى ذلك الشاب ، الذي يلعب دورا لمخبر ذي العين المنكسة في المسرحية ، نوعاً من الحب .. ولكنه حب لا يمكن أن يتحقق ويمثل ما يتحقق فيها المارم - لريتشارد في المسرحية .. فهذا الشاب على عكس ريتشارد - الذي يوصف في المسرحية بأنه فتى مفقود العضلات - هو فتى هزيل جدا ، واضح أنه لا يأكل اللحم إلا لحما .. كما أن مصروفه اليومي خمسة وعشرون قرشا بالمالية ، وأمامه خمس سنوات لكي يتخرج ، وخمس أخرى لكي تطلبه القوى العاملة ويتوظف ، وعشر بعدها ليدير قريش - إذا التحق بعمل إضافي - ويحصل على شقة صغيرة قد تكون ساعتها أغلى من الآن بعشرة أضعاف ، فيصبح من المستحيل أن يتعاقب حبها بعد كل هذه السنوات . أما حبها لريتشارد فهو يتحقق الآن حالا ، وتستطيع أن تسلم حجرة النوم وتأخذ بين أحضانها ، أما حبها للفتى الذي يلعب دور المخبر ذي العين المنكسة ، فلا يمكن أن يتحقق حتى ولو تحت بير أي سلم ، بالنظر إلى أن الصعرات الحديثة كلها ليس بها أبواب سلام ، ولا يخل أن يقبلها تحت سلم

بيتهم في الحارة ، فيصادف أن يراها أخوها فيضربها ، أو يتهور نيقتها ، ويتعقد المسائل بشكل فظيع .. وكان هذا كله يدور في خلدها وهي تروح بحبها لريتشارد في المسرحية في مونولوج طويل ، بينما كبير اللجنة يشعل سيجاره الذي انطلقا وانهبثت منه رائحة تخفقها وهي واقفة على المسرح . وعندما سئل المخبر فقال لها إنه لا بد أن يلتكها إلى المخفر ، وأن تطرد من المنزل لأنها لم تسد الإيجار ، وجدت نفسها بحركة لا إرادية تتحسس ظهرها العاري ولا تعرف كيف تمثل الجزء البالي في المسرحية .. واختلطت في ذهنها الأشياء ، فهل يلتادونها للمخفر في المسرحية ، أم في الحياة لأنها قد تشبه ذات يوم وهي تقبل زميلا لها في حديقة الأورمان ؟ وكما تشتاق إلى مثل هذه القبلة ، ولكن المخبر في الحقيقة .. وكما تنفضي المسرحية - كان يخدعها .. فقد كان يريد أن يخرج معه وأن تستسلم .. وعندها .. فالخطة هي أن يقول لها إنها ستذهب معه إلى المخفر .. ولكنه في الحقيقة كان مكلفا أن يوقدها .. كما تنفضي أحداث المسرحية - إلى مستنقضي المجانين .. فقد أجمع الجميع - في المسرحية طبعاً - أنه قد حدث لها انفصام في الشخصية ، يجعلها في المنطقة الحرجة بين العقل والجنون .

وحصرمت وهي تتلوى وتتن في لومة الحب ، الا تلتفت يمينا ولا يسارا ولا تعطي ظهرها أبدا للجنة والجمهور - حتى لا يرى أحد ظهرها العاري بسبب الأزرار المفقودة وبعضت تتحدث في مونولوج طويل عن الصراع الداخلي بين رغبتيها العارمة في الارتواء في أحضان صديقها ريتشارد ، ورغبتها الدفينة في الارتواء في أحضان الكنيسة .. وكان مدرس التمثيل قد شرح لها أثناء البروفات أن دورها يعنى على هذا الصراع بين الغريزة العارمة والرغبة الأتالية في التحرر من كل شيء ، وبين القيم والمثل العليا

التي تنظم حياة المجتمع ومن بينها الدين .. ورغم أن الفتاة لم تفهم الشيء الكثير في هذا الشرح المبسط إلا أنها فهمت أنها لابد أن تمثل دورها بنوع من الهيام والزهقان الدال على الانوثة الطاغية ، لكنها كلما حاولت أن تفعل ذلك فشلت وبخرج صوتها أجش ، وعزت ذلك إلى أمها في البيت ، تجعلها تاسل الأطباق وتكس وتمسح وتخدم إخوتها الذكور كأي خادمة محترقة ، فأصبحت يداها خشنتين جدا ، وصوتها أجش ، من كثرة التعرض للشجار مع أمها وإخوتها ، الذين ينسون دائما أنها فتاة . وفارقت اللحظة بين دورها اللئيم وبين حياتها الكاملة في البيت فأحسست أنها مظلومة جدا .. حتى

عندما رأت المخبر يتقدم إليها .. حاولت أن ترى فيه وجه ريتشارد ، لكنها فشلت .. وعندما اكتشفت أنه يحمل قميصا للعجائين .. أدارت ظهرها فجأة إلى الصالة وكشفت عن ظهرها .. واستنكرت اللجنة أن ترى هذا الظهر العاري الأسمر غير المتناسق ، وتساطلوا عما تم في البروفات ، وعما إذا كان هذا جزءا من المسرحية .. لكن الممثلة لم تعبأ بكل هذا .. ومضت تخلع سترتها .. وبعدها .. ثم استدارت لتخلع البنطلون الذي كانت ترتديه تحت السترة .. ويات وأخضا أنها بدأت تخلع ملابسها قطعة قطعة ، فسمح كبير اللجنة .. مجنونة .. مجنونة .. وأسرع مدرس التمثيل ليسدل الستار .

الكأس

يا هذا الجسد المرشوق بعاصفة الحزن القارس ، ما فعلتُ
بشوارحك الأيام ؟
أترى مازال هجير الصحراء يهز يचारك هذا يشعل فى رثيتك
الرعب ، فيسقط من عينيك حمام ويطير حمام ؟
أترى مازلت وراك تلهث كالخمور ، وفى الرمل الغضبان
تسوخ حوافرك الظمأى ، فإذا أشجار الملح الهائج تورق فى
عينيك ، فلا جرح يحييك ، ولا يحييك غمام ؟

يا جسدى . آنجذ شوقى الفؤادُ وأنهم حزنى . ضيدان بذاتى
لن يجتمعا ، وشتاتى ليس له الدهرَ ن ظلمُ .

جسدى مازال بقلبي يتمسكُ هذا الصدا الفئانُ فكيف تطهر
ساحةَ هذا القلبِ الأحزانُ وأنى لى أن احتمى الآن بسترِ جناحى
ملكى وحببى وأنا مازلت على كتفى أحمل أحجارك ؟ ها ظهري
يتقوس كالنخلة إذ تسجد يوما لعزيف الريح . وها بين ضلوعى
يقصف رعدٌ وتهب رياحُ لكنَّ النهر الصافى لم يحملْ هذى الذات
بعيدا ... يا جسدى انا مازلتُ على كتفى أحملُ أحجاراً عند
طلوعِ الغضبِ الجبارِ على بلدى المسروقِ جهاراً بلدى أعشب
واديهِ ونمُ به الزهرُ الفاتنُ ، لكن أسألهُ خبزاً يعطينى حجراً .
بلدى هذا المسروقُ وإن جار على عزيزُ ، والأهل وإن قطعوا حبلُ
الوصلِ على كرامُ .

جسدى من يرميكَ بعيداً عنى ؟ من يرميكَ بعيداً ؟ من
يرميك ؟ هى الأبارُ تمرُّ بها خيلى عند الليل فلا بئرُ تؤويك . ولكن
أسقطُ ييقى حبلُ من مسد يربطننا . تبقى أنت على الشط
تصالحك الانسَامُ ، ولا تذكى فيك لهيبُ الثورةِ هذى الانسَامُ ؟

من يرميني عنك بعيداً ؟ من يرميني ، ثم يُدثرني بمسواقى
الماء البارد ؟ من يفسلني بشأبيب الكاس عسى تُحرق ذاتي
عند قراريتها البيضاء فارتاح قليلاً من ادغالك إذ تمنح هذى
الكاس الوهاجة تاج الملك واسرار الملكوت فمن يرميني عنك
بعيداً ؟ من يرميني حتى أخرج منى ؟ ها إني انتفض الآن
وأقش السُر لأقتل بين مروج « خليف » و«صفان » هـ ،
القتل حبيبي بينيك حرام ؟

آه خللى ناولنى الكاس فإن عظامى تشكو ظمأ قتلاً ناولنى
الكاس عساه تمخر ادغال رمادى . ناولنيها .. قد ينفذ
ما بقراريتها ، وتظل ضلوعى تبحث عن كاس اخرى تطفىء
ما بخمائليها من لهب نجاع . ناولنى الكاس ولا تسوق فيها فى ذاتي
سراً إن أمكن أن تسقيها بالجهر فليس على المجنون ملأ .
ناولنى الكاس ولا تسأل ما فعلت بشوارعى الايام .

السفر في منتصف الوقت قراءة في شعر أحمد حجازي

بوجه خالص ، وشعر حجازي كله بوجه عام ، فمن منتصف الوقت هو اللحظة التي تنقسم ما بين وقتين ، كأنها البرزخ الذي نعبه من عالم إلى آخر ، والذي يجمع بين النقيضين في فضائه ، فهو اللحظة التي يمكن أن تردنا إلى نقطة البداية التي انتهت زمانها ، أو إلى الألف الآتي الذي لم يتحدد زمانه ، في الفراغ الماص ، حيث يمكن للوعي أن يواد أو يموت ، كزهرة في منحدر السيل ، بالمعنى الذي تنطقه افتتاحية القصيدة نفسها ، حين نقرا :

كانني في انتصاف الوقت ، حين خرجت من ظلي
يعريني فراغ عاصف يلف من حولي
كانني في انتصاف الوقت أولد ، أو اموت
كزهرة تشبه في منحدر السيل .

هذا المعنى الذي تنطقه افتتاحية القصيدة تكثيف لدلالاتها التي تتسبجها ثنائية الموت والولادة ، والتي تنبسط في الرؤيا التي تؤنيسها ، عبر مقامات متدرجة ، يجمع بينها

، أشجار الاسمنت ، (١٩٨٩) آخر النواوين التي أصدرها أحمد عبد المعلى حجازي ، وهو ثمة رحلة بدأت بالديوان الأول « مدينة بلا قلب » (١٩٥٩) واستمرت مع « أوداس » (١٩٥٩) و لم يبق إلا الاعتراف « (١٩٦٥) و سرثبة للمصر الجميل » (١٩٧٢) و كانتات ملكة الليل » (١٩٧٨) . ويحتوي الديوان الأخير - أشجار الاسمنت - على ست عشرة قصيدة ، كتب أغلبها في باريس ، كما حدث مع أغلب قصائد الديوان السابق « كانتات ملكة الليل » ، في فترة امتدت عشر سنوات من ١٩٧٩ إلى ١٩٨٩ . وبلغت الانتباه أن أوائل قصائد الديوان ، من حيث الترتيب ، هي أوائله من حيث تاريخ الكتابة ، إذ يرجع تاريخ كتابة القصيدة الأولى « ظلية » إلى عام ١٩٧٩ ، في حين أن القصيدة الأخيرة « منتصف الوقت » التي كتبت عام ١٩٨٩ هي آخر قصائد الديوان من حيث الكتابة والترتيب .

والدلالة التي ينحوي عليها عنوان قصيدة « منتصف الوقت » ، لانه في شبكة العلاقات التي يتضمنها الديوان

الوعى « بين الماء والغيمة ، بين الحلم واليقظة » مسلوب الرشد . وتقاجنتا - وأربعا - في « خمرة » في مدى الزمان التي تسيل بين مصطلات أدبرت ومصطلات أقبلت . وتقابلنا - خامسا - في « الرجل والقصيدة » ، حين تتحول القصيدة نفسها ، بفعل الموت ، إلى قصيدة أول :

**وخلف القنن ثم القصيدة لخرى
وبينهما نثام وتستلغني**

ونلقاهما - سادسا - في « يوتوبيا » ، حين :
.. التحدنا بالمسافات ، وبالوقت
لما علينا بدء ، وما عاد وصول

ونزاهما - سابعا - في تجليات الوعى الذى ترمى إليه
« مطاردة الوجه الهارب » ، هجوما يتوحد الوعى -
ضائعا ، في لعل السلاسل :

**يخضع من إيقاع وقتين على الصمت
ويجبر انكساراً بلكسار**

هذه الدلالة المتكررة تصل « أشجار الاسمنت »
وه كائنات ملكة الليل ، في عالم شعري واحد ، ينسبط
فضائه الدلالي في اللحظة البينية التي يجسدها « منتصف
الوقت » ، ملاحيين الزماني والمكاني ، فالوعى الذى
يخضع (أى يلصق الأطراف إليه ويضمها) من إيقاع
وقتين ، ويجمع ما بين طرفيهما المتناقضين ويضمهما ، في
أشجار الاسمنت ، هو نفسه الوعى الذى نراه منتظرا
نهايته ، منتظرا قبلمته ، فوافية أو يرقية ، في قصيدة
« كائنات ملكة الليل » نفسها ، والذي يبدو عاجزا ،
عقينا ، تنهشه اللحظة التي تتجدد ريمحا عقورا ، تقوم
سدا بين كل ذكر وكل أنثى ، كئنها :

**... السمع الذى يسقط بين الأرض والغيم
وبين الدم والوردة**

سفر الوعى الذى يجر بين الظلمة والموت ، علندا إلى
الاصل - الرحم ، حيث مساكن الموتى ، والاب الذى يرتاح
الوعى على أضلاعه ، فيعيد من جديد ، مع الضوء للنطق
في ظلمة الثابت ، ويشرق بالبشارة التي تجعل من ولادته
الجديدة علامة على إمكان الولادة المتجددة للأرض من
حوله . هذه اللحظات التي يسافر بينها الوعى ، أو يجر ،
تتوسط ما بين التناقض والأضداد ، وتجمع بينها ، في
دلالة « منتصف الوقت » التي تتطوى على معنى البينية
الذى يقضى إلى الموت أو الولادة ، الرماح أو الوردة ،
النهاية أو القيامة ، الزمان الماضى أو الزمان الذى يجرى ،
والذى يجمع بين الأطراف المتضادة والمتناقضة في الوقت
نفسه ، في اللحظة البرزخية ، حيث يقتطع النور بالظلام ،
ويجتمع البدء بالعد ، ويشترك الآخر بالانا . وذلك داخل
وعى إشكالي ، يبدو كأنه معلق في الهواء ، بعيدا عن نقطة
البدائية ، في الزمان الذى كان ، ويعيدا عن نقطة النهاية ،
في الزمان الذى سيكون .

ولا يتباعد المعنى الأسطوري للبعث ، أو الولادة
الجديدة ، في القصيدة ، عن هذه الدلالة ، فمنصف
الوقت هو اللحظة الأسطورية التي تتبدل فيها الكائنات
والظواهر ، لحظة التحولات التي تبدو وكأنها مفرق
الفصول الذى يصل ما بين الشتاء والربيع ، الذبول
والنماء ، الجذب والخصب ، للحظة البينية التي يمكن أن
تكون لحظة للمسح الذى يبدأ به ظلام الليل والقائه ، أو
السحر الذى يبدأ منه نور الصباح والتجدد .

هذه الدلالة البينية التي يتضمنها « منتصف الوقت »
تكرر لافته في سبع قصائد على الأقل - غير قصيدة
منتصف الوقت - في ديوان « أشجار الاسمنت » . تبرز -
أولا - في قصيدة « للشئ » ما بين المدينة الهاربة من وراء
المسافر والمتوجه نحوه في الوصول . وتتجلى - ثانيا - في
« أغنية القاهرة » ، حين يتوحد الوعى « بين برزخ وعبر » ،
وغنية وحضور . وتظهر - ثالثا - في « طريدة » حين يعو

بين الضرع والسيف وبين الله والأمة بين شهوة الموت وشهوة الحضور

هذه اللحظة نفسها هي التي تنسرب في قصيدة «بطالة»، حيث تتقاطع القصيدة ما بين زمان مضي وزمان يجيء، كأنها القمر العربي الذي يتبدد كالنور المفرد بين مداريه في قصيدة «آيات من سورة الأون»، أو كأنها أشعة من عصور غلت، تلقى، ثم ترسم ملتقفا في قصيدة «طيور الخيم»، أو كأنها زمن وألف يتعمد فوق مدى الزمن الألفي في قصيدة «المراثي»، حيث يظل الوعي منقسما بين الوجه والقناع، معلقا بين زمان الأب وزمان الإبن، أو متأرجحا بين القطبين المتضادين لمنتصف الوقت في «عرس المهدي»، حيث يظل التقيضان على الطرفين، يواجه كل أحده، كما يواجه الماضي المستقبل، وعالم الموت عالم الحياة، في قضاء الوعي الذي يصف نفسه بقوله:

أنا بين المساء وبين المسحر
أتردد ما زلت بين الشعاعين
حتى يعود دمي للشروق
وتزهو وربته في الحجر

هذه الدلالة المتكررة لما ينطوي عليه دال «منتصف الوقت» تصل بين دنيائي «كائنات مملكة الليل» و«أشجار الأسمت» في مستوى واحد من مستويات رؤيا عالم يصوغها ويصاكال، ويكتها تشي، في مغايبة سياقاتها، بالفارق الثلاث ما بين المنظور الغالب على «كائنات مملكة الليل»، القصيدة التي كتبها حجازي قبل ارتحاله عن الوطن والمنظور الغالب على قصيدة «منتصف الوقت» التي كتبها حجازي قبل عودته إلى الوطن.

الأول، كانت الدلالة لا تتأرق السفر الدائم الوعي الذي يفوح أكثر فلكثر في قلب الظلمات، عجزا، لا يملك سوى الانتحار في النهاية، كأنه إلى الجنس والخوف وآخر الذكر. هذا الإله - القناع يتحدر لأنه أدرك أن الوهية لم يعد لها معنى، شأنها في ذلك شأن ذكرته التي أضاعها الخوف الذي صار يلنا وعلة رغبة قومية نشيدا وهوية، وهو يدرك أن أميته لم تعد تستقي في عش غرامها سوى الكلاب والنمور والكواكيب، وأنه عاجز إزاء مأساة بلاده التي لم يبق من مجدها غير حالة:

ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة
يستعرض في الضوء الأخير
قلقه الطويل ثرة
وقلعه القصير

ويبرز تصاعد الشعور بالعجز عن الفعل على المستوى العام، في الدولة التي لم يبق من مجدها سوى رجل الشرطة، تصاعد الشعور بالعجز عن السيطرة على الفعل، في المستوى الخاص، في عالم الفرد الذي يتحول من صورة الفارس المسيطر على فرسه إلى صورة الفرس الجموح الذي لا يسيطر عليه أحد سوى مبدأ الرغبة المنفصلة عن الإرادة

لم أعد أنا الفارس
أصبحت الحصان الفجح الصالح
إيقاع ركضه الجنوني المثير

ولم يكن أمام الوعي الذي يرتدى قناع إلى الجنس والخوف وآخر الذكر سوى أن يزدى طقس الانتحار، فيحرقه بيديه، في شعيرة طاسية كأنها خلاص من عش غرام البلاد المله بالكواكيب، المحاط بالتواييت، المغطى بهيكل السلالة التي انحدر منها. إذ بقدر ما يعجز الوعي

ظه ، وأنه سيظل منتظرا قيامته ، ما ظل في اللحظة البينية التي يجسدها هذا المقطع ، من قصيدة « المراثي لو محطات الزمن الآخر » :

دائما ساقط تارجح بين الزماتين
أن تستطيع استعادة وجه أبيك
ولن تنحود هذا القناع البديل

ولكن هذه المواجهة التي تنحل ، والتي تلتقي بالمتو
الطاغي في « كائنات ملكة الليل » ، تتبدل في « أشجار
الاسمنت » ، وتبدو في سياق مغاير ، يشدها إلى الطرف
الأخر الموجب من متصل « منتصف الوقت » ، فثم
علامات على أن النقيضين يصطدمان ، وأن تصافيهما
المتتابع يتحول إلى تقابل متزامن ، ويمود وجه الأب مرة
أخرى لا ليؤخمه القناع البديل ، وإنما ليفقد الرحم -
المنبع للولادة المتجددة نفسها . هكذا ، ترى الأب رمزا
دالا في قصيدة « منتصف الوقت » ، حيث البطل الذي
يرتدى قناعا ملتصقا يراوغنا عن هويته ، يتجلى في مدن
الغياب التي يوغل في ظلماتها ، وينتقل من بلد غريب إلى
آخر ، في إبطاره ، ومن خطر إلى خطر أشد ، إلى أن تتطم
سفينته وتتهوى في دوام اللجة السوداء ، غير أنه يتشبث
بصارية السفينة التي تسبح إلى جزيرة الطافوت ، وفي
الجزيرة ، يهرب إلى مساكن الموتى :

وناديت أبي
أسلمته الكثر الذي لودعه عذري
وارتحت على أضلعا
هل ليلة ؟
هل سبة ؟
حتى سمعت كان عاصفة تكلمني
واني أعرف الصوتا

المختفى وراء القناع عن أن يزدع نطقه في الريح . أو أن
يجعل من لحظة العناق لحظة العبور ، أو أن يسيطر على
اندفاعه الجنوني أو يبريء عجزه الجنسي ، قبله يؤدي
طقس الانتحار ، مجسدا قمة عجزه ورقضه ويأسه ،
مفتحا الشعبية التي كررتها أقنعة مشابهة ، منها القناع
الذي تتطوى عليه قصيدة ، عبد الوهاب البياتي « أولد
وأحترق بحيي » ، حين يصل الوعي المختفى وراء القناع
إلى قرارة الوحدة واليأس ، فنقرأ في خاتمة القصيدة :

ارمي قبيلة تحت قطر الليل المشحون بأوراق
خريف في ذاكرتي ، أزحف بين الحصى ، انكس
دربي في أوحال حقول لم تحترق ، استنجد
بالحرس الليلي لأوقف في ذاكرتي : هذا الحب
المفترس الأعمى ، هذا النور الأسود ، محموما
أبكي تحت المطر المتسلط أطلق في الفجر على
نفسى التناز .

غير أن فعل الانتحار ، في قصيدة حجازي ، يقع على
الطرف الأول من الفصل نفسه الذي يصل بين النقيضين
في دلالة « منتصف الوقت » ، ومن ثم فهو مل يفضي دلالات
إلى نقيضه الذي يعقبه ويوازيه ، كما تعقب الدلالة
الجديدة الموت وتوازيه ، في دورة الطبيعة والكائنات .

في مدى هذا المتصل ، كانت الاضداد تتقابل داخل
ديوان « كائنات ملكة الليل » كله ، حيث كان كل طرف
يؤجد قسيمه ويناقضه ، دون أن تنحل المواجهة أو تنكسر
حدة التناقض ، فيظل الوعي منقسما ، يلاحثا عن وجهه
الحقيقي بين الأقنعة والمرايا والرموز ، مدركا ، في قرارة
عجزه ، أنه لن يلمس القاع ، وأنه لن يستطيع استعادة

أرايت إلى امرأة حرة هل تهوى إلا صاحبها: الأولى ؟

ولكن ما بين القصيدة التي كتبت قبل الارتصال عن الوطن والقصيدة التي كتبت قبل العودة إليه ، يمتد « منتصف الوقت » نفسه ، فضاء ودالة ورمزا ، يبدأ من القصيدة الأولى ولا ينتهي في الثانية ، فما زال مغرق الفصول الذي يعميه قطبه الأول إلى العجز والموت ، وقطبه الثاني إلى الأمل والعودة إلى الرحم والتجدد ، قائما كالحاضر المستحيل ، تتذبذب بين طرفيه المتناقضين البلاد التي قد تولد وودة تزهز في المحل ، أو تموت مثل زهرة يجرها متحدر السيل . وفي هذا التذبذب يتقسم الوعي الشعري على نفسه . ويغدو عينا إشكاليا بأكثر من معنى ، مسافرا في منتصف الوقت بأكثر من دالة .

- ٢ -

هذا الوعي الإشكالي دالة على عالم تاريخي يقع خارجه ، عالم تقع تحولاته في لحظة متداخلة الأزمة ، تجمع بين الصعود والهبوط ، ذروة الأمل وبقارة اليأس ، ارتفاع مشروع يعد بالفلاح وسقوط حلم المشروع الذي كان يمكن أن يعد الفلاح . وبين المشروع الحلم - القديم والمستقبل الفلاح الذي لا يعرف أحد إلى أين ينتهي بالمشاريع البديلة ، يسقط التاريخ في فبرك ، ويسقط الوعي في هوة « منتصف الوقت » وتصبح المهمة الأساسية لهذا الوعي هي الخلاص من منتصف الوقت بالفوضى فيه ، واكتشاف اتقايه وتحولاته ، وذلك في عالم الأنا التي تجعل من التاريخ العلم تاريخا خاصا ، ومن الزمان الجمعي زمانا فرديا ، ومن وعيها الذاتي مرامي لزمان منتصف الوقت المتمازجة ، فتنزل الأنا بين المرامي في نوع خالص من السفر ، وخلف أكثر من قناع ، وبجر

وإذا كانت القصيدة تنتهي بهذه العودة إلى الأب فزينا تصوغ من قناعها التليس رمزا مناقضا لقناع « إله الجنس والخوف وآخر الذكر » ، على نحو يفرضه الموت المنسرب في « كائنات ملكة الليل » بدالة للولادة الجديدة التي تتصاعد بفشارتها ، كالقطاة ، في آخر قصائد « أشجار الأسمنت » ، من حيث الترتيب وتاريخ الكتابة ، ومن حيث الدالة اللافتة لمنتصف الوقت الذي يتكشف عن طرقة الموجب الذي يواجه الطرف السالب ، في وعي الأنا التي تسقط ولادتها الجديدة على موضوعها ، في طقس شعائري مناقض من طقوس الولادة الجديدة . إن القناع الذي كان يؤدي الشعيرة الطقسية للحظة الغسق التي يعقبها الظلام ، في « كائنات ملكة الليل » ، لحظة العجز التي يعقبها الانتصار والموت ، يستبدل به القناع النقيض في « منتصف الوقت » ، ليؤدي الشعيرة الطقسية للحظة السحر التي يعقب الظلام فيها النور ، ويتحقق الحياة من ظلمة التابوت ، وتدفع الحركة المتوقفة من قلب السكون كالقطاة .

لقد كانت قصيدة « كائنات ملكة الليل » نذيرا بالارتحال عن الوطن ، وتعبيرا عن توق إلى عالم آخر ، وقد كتبها أحمد حجازي (عام ١٩٧٣) قبل رحيله عن مصر إلى فرنسا (مارس ١٩٧٤م) . أما قصيدة « منتصف الوقت » فهي بشارة بالعودة إلى الوطن ، وتعبير عن رفض الحياة في عالم الآخر ، وهي آخر ما كتبه حجازي في غربته (عام ١٩٨٩) . بعيدا عن عش غرامه الملهء بالترابيت وهياكل السلالة ، وقيل عودته إليه (في يناير ١٩٩٠) . بعبارة أخرى ، كانت قصيدة « منتصف الوقت » إجابة عن السؤال الذي سبق أن طرحته قصيدة « لوراس » (التي نشرت عام ١٩٥٩ قبل ثلاثين عاما) :

أرايت إلى ورق غابر شجره
هل يستوطن شجرا آخر ؟

أكثر من رمز، مستعينة بمراوغة اللغة وغواية الاستعارات، ولكن يظل السفر دائما سافرا في :

زمن من مطر

من رذاذ رقيب

يسبح رمادا بفقر انقطاع

هذا الزمن الذي يسبح « رمادا » بفقر انقطاع (في قصيدة « سافر » من ديوان « كائنات مملكة الليل ») مجلى آخر من « رماد الوقت » الذي ينسرب في قصيدة منتصف الوقت نفسها، لافتا في دلالاته الرمزية إلى « الرماد » الذي يمكن أن تنحل إليه « العقائد » ميتة ، أو تبعث منه ملتبهة بالحياة ، فهو مجل من مجالي منتصف الوقت الذي يصل بين الأضداد . يضاف إلى ذلك ، أن تنافسه المكاني ، الدال على اجتماع الموت والبعث في الرماد ، مواز للتنافس الزمني الذي يتركه سفر الوحي بين الشعور والاشعور ، وفي تقاطع كل منهما ، على نحو يتقسم معه الوحي على نفسه انقسامه على مدرجاته ، في اللحظة الزمانية التي لا تقتنص الدلالات المروغة لها إلا بالسفر فيها .

هذه اللحظة لحظة معرفية ، اللون الغالب عليها هو اللون الرمادي الذي يتوسط ما بين الأبيض والأسود ، فيتوسط بين طرفين متناقضين . ولا مجال للمطلقات أو اليقين في هذه اللحظة ، فالأنا الفاعلة في الوحي لا تبدو وثيقة من شيء : لا الإجابات المسابقة ، ولا الاقتناصات القديمة ، ولا الرموز التي غنت لها ، كان كل ما هو صلب يذوب في الهواء ، وكل ما هو حدي يتبدد في الفراغ . وتضجر الانا أنها في لحظة رمادية ، منتصف للوقت ، وإن عليها أن تواجه هذا الذي تعيشه بوصفه لغزا ، كابوسا ، وأنه لا سبيل إلى تجاوز هذا الذي تعيشه إلا بتجاوز وعيها والتمرد على طرائقه المعتادة في الإدراك .

٨٦

هذه اللحظة هي لحظة الحدأة . وقد بدأ شعر حجازي يقاربها منذ أن أخذ الشك ينسرب إلى يقينه القديم ومطلقاته الأولى ، ومنذ أن بدأ وعي المدينة يحل محل وعي القرية ، ومنذ أن حدث الزلزال الرهيب الذي هوى بكل أحلام المشروع القومي في العام السابع والستين .

قبل ذلك ، كان شعر حجازي يرى المدينة بمعنى القرية ، بمعنى ريفي غريب في بلاد تاكل الغرباء ، لا يلمح سوى « سلة ليمون » تذكره بالقرية ، أو الموت الذي يلحن في الميدان ، والبشر المسرعين الخطر ، كأنهم تحت اللهب والخيبار صامتون :

ودلما علي سفر

لو كلموك يسألون . كم تكون ساعاتك

وكانت القرية ، في المقابل ، جنة خائمة ، صدر الأم ، المدى الذي لا يعرف الحراس ، الخضرة التي لا تتبدل كالزمن الثابت أو الحقيقة التي لا تصرف اللون . وإذا كانت المدينة قد كشفت للوحي الريفي عن مداه ، وأسلخته في مازق الهوية المتسائلة عن نفسها ، فإنها قد أوقعت هذا الوحي في حبالها ، وانتهكت ، في فعل أنفه بالفعل الذي تتطوى عليه قصة « الدامة » ليوسف إدريس ، فأخذ هذا الوحي يفرق حدوده الأولى ، ويكشف قلبا للمدينة التي كان يظنها بلا قلب :

يدهشنا إذا نحى هذه المدينة

ولننا قد اكتشفنا خلسة ، في هذه الإبنية

الجوام

إشباعها الدفينة

وإن فيها امرأة ، تحضر في قصيص نومها

وقلعة تموء في السلام

كان صوتا ما ينادي

لنجيبه : نعم

منعطفاتها السرية التي انتهكتها ، عن مدينة جديدة تمنح الحرية والعدل - أولئك المستحيل الفريدة . ولكن دخول الوعى في هذا الحلم كان يعنى الاصطدام بالوجه الآخر من المدينة ، المذبح الآخر الذى تتراقب على عتباته آخر قطرات براحة الوعى الرفي .

حدث ذلك ، عندما خرج الوعى باحثا في المدينة التي يعيش فيها عن المدينة التي يحلم بها ، كانت الصوت الناطق في « تنفيذ الانشاد » ، الصوت الذى تنهض صاحبه وتطوف في المدينة ، في الشوارع ، وفي الساحات ، تلتصق من تحبه فلا تجده إلا بعد أن تتجاوز الحراس ، ولكنها تجده على كل حال . أما الوعى الذى يبحث في المدينة التي يعانيتها عن المدينة التي يحلم بها فلم يجد من تحبه نفسه ، لم يجد سوى الصنس السارى في هواء المدينة :

قليلنى العسس السارى في هواء المدينة فشق صدرى وبقي قلبي اديه رهينة

والمخافة التي يبنى عليها التضمين ترمي ، إلى اللحظة التي ينغمس فيها الوعى عن مبتداه الرفي . وإذا كانت المخافة تقوم على تضمين دلالة البحث في تنفيذ الانشاد ، عن « من تحبه نفسه » ، واستبدال الدلالة السالبة للبحث الجديد ، بالدلالة الموجبة للبحث القديم في المدينة القديمة ، فإن التضمين يستبدل بالحراس الطائفين في المدينة العسس السارى في هواء المدينة . وتمتد المخافة لتشمل « شق الصدر » ، من حيث هو تضمين مواز من « السيرة النبوية » ، يشير إلى تصفية الوعى من رواسبه القديمة ، ليغدو عيا مؤهلا لتقبل الوعى والنسوة ، فنسترجع صورة الملكين بلباسهما البيضاء اللذين شفا صدر النبي (سلم) ، وشفا القلب ، واستخرجاه منه حية سوداء ، طرعاها ، ثم غسل القلب والبطن بالثلاث حتى اتقياء . ولكن شق الصدر ، في سياق المخافة ، يتم في

وإذا كان هذا الوعى قد أخذ ينسرب في المدينة ، يلمس شوارعها ويتشرب شمسها التي أصبحت تتلم تحت جلده ، يبحث فيها عن الرغيف والضمرة والوجه الجديد ، فإن هذا الوعى قد يصور من مصفات المدينة أفقه الشعري الذى يقتصر المشهد المحمل بالدلالة . وكشفت المدينة عن بعض أسرارها لعيني هذا الوعى ، كان صوتا ما ينادى فيستجيب الوعى مفتوحا برغبة التعرف وخائفا منها ، متأبيا على قدره المقدور في تحول الهوية ومستسلما له . ويدات العربات والمحلات ، الترام ومفتحي الطرق والعمائر والأسواق ، المرتبات والهبون والفنادق ، حتى المراحض ، الهرايد والمحلات ، الهرة التي تتسلل مراوغة على السلم ، أو متسولة كلامي المتسول ، بعد أن تقلق شوارع المدينة ، تنسرب في لحة القصيدة وسداها . كان الوعى يحاول أن ينقل المدينة في مقلتيه للقصيدة ، ويحاول أن يعيد تأسيس هويته المدنية في الوقت الذي يعيد فيه تأسيس قصيدته المدنية . وذلك في فعل لا تفلت معه مقلته هذا الوعى خصوصية المكان في علاقته بالزمان المتعدد الأبعاد . ويقدّر ما إزاح وعى المدينة وعى القرية جانبا ، واستبدل بطرائقه في الإدراك طرائق جديدة ، لحد الوعى المتحول يرى المدينة بعينين لا تملان من النظر ، ويصوغ من ما تتجذب إليه هاتان العينان السمات الأولى ، البارزة ، في جدارية المدينة العربية الكبيرة ، تلك التي اكتملها أهل مقل الذي تعلم من تقنيات جهاز ذي دلالة ما قاله الحكيم الجامعة عن العين التي لا تمل من النظر والأذن التي لا تمل من السمع .

وإذا كان الوعى المدني قد استبدل يحلم القرية (في الماضي) واقع المدينة (في الحاضر) ، متلبا فيها عن إمكان للتجاوز ، فإن هذا الوعى استبدل يحلم الماضي حلم المستقبل ، حين بحث في علاقات المدينة التي أصبح طرفا فيها ، وفي صراع أهلها الذين صا عدوا خرياء ، وفي

« اللجة » لصنع إله إبراهيم) ، طبعة مهوسمة برعرب
اللاتهام الذى يسقط على بطنها اللابلط ، من حيث
لا يدري ، وإن أى لحظة ، فيدخل سجنه الداخلى قبل أن
يدخل سجن السسس ، ويعد دفاعه قبل اتهامه ، ويقع
سجيناً لمجرد « إشاعة » :

ولما تسلل فى الليل من أخبوري
بانهم فى انتظارى
وانهم شوهوا حول دارى
ولعت سجيناً
وها انذا هارب ومطرد
اهيم بلا وجهه
التفبط فى العربات المحلات
مطرق الطرافات الحوارى
جبل التليفون ضوء النيون موايا المصاهد
أحاول أن أتدبر امرى
أعد دفاعى
أؤخر هذا البلاء لساعة
أحقق فى كل شيء أراه
كاننى لبث إليه اعتذارى
كاننى أحاول نقل المدينة فى قلبنى لسجنى
ولكن بلا طائل ، فانا هارب
والمدينة تهرب منى
وأشعر انى فقدت لقناعى
ملاحج وجهى
وانى لأحس ببعض الدوار
وان على التحلى ببعض الشجاعة

إن دلالة فقد القناع ، فى القطع السابق (من قصيدة
« إشاعة ») لا تتباعد عن دلالة « شق الصدر » فى القطع
الأسبق (من قصيدة « من نكيد الإنساد ») فكأننا

مدينة تقدر كلها سجناً ، وبواسطة السسس لا الملائكة .
وإذا كان السجن هو المكان الذى قد يكون وأسماء بلا
حدود ، نزل فعلى فى فهايه حتى يصيبنا الجمود ، فإن
السسس هو الفاعل فى المكان ، الفاعل الذى يقوم بإدواء
الشعيرة التى تكتل بها للوى ملامحه المائتة فى سدن
العالم الثالث .

ويبدو أنه من المستحيل أن نتعرض لتمولات الوهى
الذى يقارب الحداثة ، فى العالم الثالث ، دون أن نقف على
هذه الشعيرة الفلسفية التى يقوم « السسس » بإدائها فى
تمولات هذا الوهى ، فهى الشعيرة التى تحولت إلى صلاة
استهلاكية لهذا الوهى ، مطلعها - عند أمل دنقل :

إبنا الذى فى المبلعث . نحن رعايك . يلقى
لك الجيروت . ويلقى لنا الملوكت . ويلقى
من تحرس الوهبوت .

وهى الشعيرة التى تلصم الوهى الرئفى عن حاله
القديم ، ومن ثم تحولته عن حلم الفردوس المفقود ، إلى
الماضى الذى تمثله القرية ، إلى حلم لؤلؤة العدل المستحيل
فى مستقبل المدينة العربية الكبيرة التى يبدأ فيها وهى
الحداثة بزعم التحديث ، بالمعنى الذى لا يفارق به كلا
الرعيين المتعد ، على غياب العربية والعمل . وإذا كان
« السسس السارى فى هواء المدينة » يقوم بإدواء الطفس
الشعائرى لشق الصدر . فى هذا السياق ، فإن القلب
الذى يبتلى لدى هذا السسس رهينة ، يؤدى دوره بوصفه
علامة على إمكان موت هذا القلب فى « السجن » الذى يقدر
مرادفاً للمدينة كلها ، لا من حيث هى « مدينة بلا قلب »
بل مدينة منسوجة من جميع الخوف والرهبة اللذين
ينشرهما السسس السارى فى الهواء . فى هذا السجن ،
يبدو الوهى ألعنيد مغزما ، خائراً ، كأنه طيمة عربية من
« ك » فى عالم « المحاكسة » عند كافكا (وفيما بعد

الدلائل التي تقتضى خاصية الوهي المديني الذي يولد في الهواء الذي ينسرب فيه العسس . وإذا فارق هذا الوهي المديني أصوله الريفيّة ، ويهدد تأسيس هويته ، فإنه يتمرد على المدينة نفسها ، لا يستقبل بها القرية ، وإنما ليستقبل بها مدينة مغايرة ، ويستقبل بدم الفريسة الذي يسكنه دم الثور الذي لا يتركه شيئاً دون أن يذله . ولا يخلف حلمان من أحلام المفايض دون أن يفرقه بالسؤال . وفي سياق هذا التمرد ، تبدو دلالة المخلص - الأب - راہی المدينة ورمزها في ضوء جديد .

لقد كان حلم المشروع القرصي الذي غنى له شعر أحمد حجازي خلال سنوات مده (١٩٥٢ - ١٩٦٧) يقوم على مركزية الزعيم ، القائد ، الملمه . ويقدر ما كان هذا الحلم يجمع ألقاب الوحد والاشتراكية والحرية ، فقد كانت هذه الألقاب تدور في فلك بطوريكية الأب - المخلص الذي يفسر الأبناء صورة منه ، والذي يتجلى معه الزعيم ، الواحد الأحد ، كأنه المفرد بصيغة الجمع ؛ أو الواحد الذي ترزعت أعضائه في الأمة ، ولقد استبدل هذا المشروع بالصورة البطوريكية للأب الريفي (نذكر نصيدة « رسالة ... » في الديوان الأول) للصورة الأسطورية لأب المديني ، كما استبدل بصورة الإمام في معتقد الإخوان المسلمين (الذي بدأ به أحمد حجازي) وبالأزيم في المعتقد السيوسي لعزب البعث (الذي انتقل إليه أحمد حجازي) القائد في المعتقد الناصري الذي غدا الجبل الأخير للمشروع القرصي في ذروة صعوده . ولقد قامت هذه الاستبدالات على علاقات الحسابية متعددة الأبعاد . وتوافقت مع مركزية المخلص الأب . وإذا كنّا نمسّج المخلص الأب بمثل الانتقال من وهي القرية إلى وهي المدينة ، على مستوى الاستبدال الذي يضع أبا محل آخر ، في علاقات من المشابهة ، وسط شملت بطوريكية لائق ، فإن النموذج نفسه تحول حضوره إلى ما يشبه

مركز الدائرة في المشروع القرصي كله ، كأنه البدء الذي يشيع منه كل شيء . والمعاد الذي ينتهي إليه كل شيء ، فهو القلب الذي ترتب حياة جسد الأمة بنحس حضوره فيها .

في هذا السياق ، كانت صورة عبد الناصر محلّ جديداً من النماذج الأصلية archetypal Patterns للأب المخلص ، بلعنى الذي نجده عند كلول يوشع . وشأن كل النماذج الأصلية ، كانت الصورة تجمع بين موروثات الماضي وأحلام المستقبل وتطلعات الحاضر ، في إلهامها الذي جعل من الزعيم الفرد جمعاً من الآباء ، ومن القائد إلهام تجسيدا حيا لأسطورة المخلص التي تكفل التاريخ كله ، في لحظة من لحظات حلمه المتكرر ، في المجتمعات الشيوعية ، بمقدار يعلو الأرض عدل بعد أن ملئت جوراً . هكذا ، كانت صورة عبد الناصر قرينة النار التي شبت في النجمة ، والخيال التي عادت من الغاب بعد العتمة . والصوت الذي :

.. دامت هجرته ألفاً وثلاثمائة

وأصل أخيراً يحدونا

بالحرية

بالشعب الواحد من بغداد إلى الدار البيضاء

بالأرض لأبناء الأرض الفقراء

إنها الصورة التي تقم على أفضل التفضيل الذي يجسد البطل - المخلص - العارس الذي نرى فيه الإنسان :

... أصفى ما يكون

الصق ما يكون بالأرض ، وأبواب البيوت ،

والشجر

أكثرنا حزناً ، لعلنا نفلّوا ، أبيراً بنا

لحن من صلات الذي على الصخر

...

ويقدّرها كأنّ الإبن - الشاعر المغنى - يخالف أن يكون
حبه لهذا الأب - النموذج الأصل - خوفا عافيا ، من زرين
غابرات ، فزنته كان يطلب منه أن يخلصه من سيطرة
الشمس :

**فمر رئيس الحدن أن يخفض سيفه الصليل
فإن هذا الشعر يابى أن يمر تحت ظله الطويل**

ولقد كتبت القصيدة التي تحتوي على هذين السطرين
بمناسبة الانتخاب الثاني للأب - المخلص - عبد الناصر -
رئيسا للجمهورية (عام ١٩٦٥) . ولكن رئيس الجند لم
يخفض سيفه ، والفائد الأب لم يمنع رئيس الجند من أن
يهدم العلم ، ويتخبرش بقايا العلم نفسه تحت شمس
الخامس من يونيو في العلم السابع والستين ، وتكثف
المشروع القومي عن سراب ، إذ لم يقم أبناء الوطن
الشرفاء بتسلم علم الوطن ، ولم يكن الاتحاد الاشتراكي
بيتا لمن لا بيت له ، وظل الشمس الساري في هواء المدينة
علامة على أي مشروع يقوم على مخلص فرد . وهذا أن علم
المخلص الفرد كعلم القرية الواحدة لم يكن غير وهم
جميل . وكما قام الشمس الساري في المدينة بتصفية
الوعي من رؤاسيه الريفيّة ، توتأت هزيمة العلم السابع
والستين زهرة صورة « الفارس » الوثائق من خطوه ،
الذي تجلي كأنه انعكاس للبطل الزعيم الفارس ، واستبدل
الشعر بصورة « الفارس » قناع « الأجر المتسول » الذي
انفخ عنه الجميع ، وأصبح ضائعا ، هاربا ، ليس كما
وعد بل مثل جثة تنوشها الصقور ، وجهه الباكى الكظيم لم
يعد شبيها بوجه أبيه ، ووجهه المنتقسم لا يكف عن إلقاء
الأسؤال :

**هل أنتهي زعمنا
كلت إقلته ابتداء ؟**

**حصانه احلامنا
كزوفر في السنين
وسيفه احزاننا
يا هول غضبة الحزين**

ولقد كان حضور هذا البطل - الأب يمثل الأمان في عالم
المدينة ، فهو قلب المدينة التي بلا قلب ، صوّل الكرامة
والسلام والحرية . وعلاقة الشاعر به هي علاقة الإبن
بأبيه ، في مستوى الشباب الذي يدنى بالطرفين إلى حال
من الاتحاد ، فيكتسب الإبن - الشاعر صفات الأب -
المخلص ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ، فيفقد الشاعر
أبا ، زعميا ، مخلصا ، فارسا آخر ، ولنتذكر :

**فري لا يكون
وحسامي قنطع
وأنا ألج الحلبة
مفتلا ألج الحلبة الذي عطفي
اتلاعب بالسيف
لا أرتجف أمام الفرساني**

ولكن حضور الشمس الساري في هواء المدينة كان يهدّر
عمل الأب الزعيم ، ولم يكن الإبن يدور ، يهد ، إن
الحضور الثاني هو اللزيم المنطقي للحضور الأول ، فكان
يفترض أن إزاحة الشمس سوف توصله إلى مقام يخاله
فيه وجه أبيه - الشبيه والزعيم ، وكان يفترض أنه من حق
الزعيم أن يفعل ما يشاء ، ما ظل أبنا بنا ، وما ظل يعمل
لكي يعيد إلى المدينة لؤلؤتها التي تحدثت بها الحكايات
القديمة :

**قلنا لك اصنع كما تشتهي
وأعد للمدينة لؤلؤة الحدن
لؤلؤة المستحيل الفريدة**

وتتطلب علاقة الإين - الأب من التضحية الذي يدعى
بالطرفين إلى حال من الاتحاد إلى الاختلاف الذي يدفع
الإين إلى تقريب الأب بالسؤال :

من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فيما
المعنى الذي كان يبحث الحلم عن جسد يرتكبه
أم هو الملك المذهبي أن حلم المعنى تجسد فيه
هل خدعت بملكك حتى حسبك صليبي المنتظر
أم خدعت بالغنياتي
وانفطرت الذي وعدك به ثم لم تنتصر
أم خدعتنا معا بسراب الزمان الجميل ؟

غير أن السؤال يظل يحمل المشابهة التي يتبادل معها
الطرفان الصفة والمسؤولية على السواء ، فالاختلاف لا
يصل إلى الدرجة التي يقوم فيها الإين بضميرة قتل الأب ،
فالإين لا يستطيع أن يؤدي الطقس المربع الذي قام به
« أوريست » أو « أوديب » ، إذ لا قبل للإين بمواجهة
الإيرينيئات ، فبنية وهي التي ينقلها النص الشعري
يلأزمها حضور الأب بوصفه حضور « صاحب المنتظر » .
ولذلك ، فإن الإين الذي يطرح سؤاله على المخلص -
الأب ، في المقطع السابق ، يبدو كما لو كان يطرح السؤال
على صورته المنعكسة في مرآة ، والعكس صحيح بالقدر
نفسه .

ولكن إذا كان السؤال يعنى المواجهة في هذا السياق ،
والمواجهة تعنى انشطار الوعى وانقسامه على نفسه
وصورته على السواء ، فإن هذا النوع من المواجهة مسافة
تقرع بالشفك موضوع الإبراك وقاطع ، فتغدو علامة على
وهي يتمرد على موضوعه وعلى طرائقه التي اعتادها في
إبراك الموضوع . وإذا تقرع المسافة الموضوع بالشفك ،
فإنها تنتقل بالوعى الهالك من معنى مطلقاته ، اليقين ، إلى
حاضر شكك الذي يزعزع التسليم بأى مطلق قديم أو

جديد ، فيظل الوعى ضامنا ، بلا يقين أو أب ، خصوصا
أن الأب قد ملت بالفعل في سبتبصر الحزين من حلم
١٩٧٠ . بلوغ موه الإين إلى أن يقرر بصيغة الجمع :

لا ندرى غدا ماذا يكون
وكيف تشرق شمسنا فيما ولست على المدينة ؟

لنقل إن اللاأدرية المصاحبة لغياب اليقين شمة انكسار
الحلم وموت الأب - المخلص ، ولكن انعدام اليقين نفسه
يتحول إلى حالة معرفية ، تغدو فيها الأنا معلقة في
الفضاء ؛ كأنها « لاعب سيرك » يزلزل الحبال للحبال ، في
« اللحظة المدمرة » التي تترك فيها ملجأ في الزمان الذي
كأن « دون أن ندركه » يعد - ملجأ في الزمان الذي
سيكون ، فنقل معلقة في فضاء المكان والزمان ، نهب
الخوف والمغامرة ، تحتها ظلمة الهاوية المرعبة ، تجتر
انتظارها الثقيل . هذه اللحظة لا مجال فيها سوى للسؤال
الذي يولد السؤال ، السؤال الذي يمزق الوعى بين
الطرفين المتناقضين لهذه اللحظة المدمرة ، ويقترح الوعى
بهويته المنقسمة في الحاضر ، في سياق تقرا فيه :

إننى ضائع بين تلويفى المستحيل
وتلويفى المستبعد
حامل في دمي تكبتي
حامل خطاى وسقوطى
هل ترى أذكى صوتى القديم
فيهمنى الله من تحت هذا الرماد ؟

ونعود إلى « الرماد » مرة أخرى ، علامة على دخول الوعى
شمائر الاحتمال في منتصف الوقت ، مع السؤال الذي
توهم « إجابته إلى الاحتمالات المتعارضة لطغي الموت
والولادة الجديدة من تحت « هذا الرماد » . وإذا كانت
دلالة « السفر » تصل ديوان « سريانة للعر الجميل »

وتتطوى أولى هاتين الرقيعتين على أسطورة البعث ، تلك الأسطورة التي تقول إن المدينة دورة كدورة الكائنات والفصول ، وإن الموت لا بد أن تعقبه بداية جديدة ؛ وإن منتصف الوقت لا بد أن تعقبه بدايات وقت قادم ، وإن الأنا التي تغيب مع الهزيمة لا بد أن تغرق مرة أخرى ، ويهيئها الله من تحت الرماد . إنها الأسطورة التي كشفت عن محيما الأول عام ١٩٥٨ ، في قصيدة « بغداد والموت » ، حين تحول شهداء بغداد عام ١٩٤١ (بعد أن أطاح البريطانيون بحكومة رشيد علي الكيلاني) إلى صور أخرى من تموز في تحولاته البعثية ، ما بين الذهب والنماء ، الموت والحياة التي تجرت بثورة عام ١٩٥٨ :

من قاع حفرتي أغشى يا أوائل النهر
أعلم كالبثور في الثرى بغيث الأضرار

وهي الأسطورة التي لا بد بها الوعي الشعري ، بعد كلالة العام السابغ والستين وموت الأب ، في قصيدة « تروبادور » ، بحثا عن فارس وهد أو عاصفة جديدة في صمت المقبرة .

هذه الأسطورة عادت لتظهر في النفي ، تملؤها حية انتقضة ١٧ و١٨ يناير عام ١٩٧٧ ، مقترنة بالقيامة المجيدة التي كانها الرزيا ، في قصيدة « القيامة والطفل الضائع » ، ولكن على نحو تتجاوب فيه الأسطورة الفرعونية للبعث بالقمصينات القرآنية التي تشير إلى ولادة المخلص المسيح بن مريم ، فلتحمل مصر إل نخلة يسر الأنبياء بها ، يهزون إليهم جذعها ، فيشرق ظلمها الوهاج من بعد ياس ، بفعل تسمية الفقراء الذين تدعوها بزئود قتلاهم ، والمتدوها ، وتحركوا بالقمصين في أنصاتها ويتجلى أوزيريس -- النيل فرسا إلهايا يأتي في الربيع :

فيرش خضرته على الوادي
ويركض في اتجاه البحر حتى يلتقيه أممه

بديوان « كائنات مملكة الليل » فإن هذا الوصل يبدأ من ضياع البقيع ، في المدينة التي صارت تصمد العنن بما فيها من لذي وهامة ، ويفضل الحسب الذين ضادوا مدائن فوق الهزيمة . ويقتزن « السفر » بالموت في الديوان الأول ، حيث تقرا :

استرح يا طيبى
إن دائي الإقامة
ودولتي السفر

ويكرر السفر في ديوان « كائنات مملكة الليل » الذي كتب أغلبه خارج مصر ، خصوصا قصيدة « سفر » نفسها ، حيث تدخل في زمن الوعي الذي يسبح « رمكا » بغير انقطاع ، في زمن لا يدري الوعي أفي الليل هو لم في النهار ، لأنه زمن منتصف الوقت الذي يجمع - كالحظة المدمرة - كل الأضداد ، والذي يسقط الوعي في حبالته كأنه واقع في شركه .

== ٣ ==

إن كل القصائد التي كتبها حجازي : خارج مصر ، تنويعات على هذا « السفر » الممتد في « منتصف الوقت » ، حيث تنصع « اللحظة المدمرة » التي ينتقل فيها الوعي بين النقص ، كأنه مسافر يرحل في أقاليم لا يعرف تضاريسها ، ويهائن من تحولات شعوره بأنه ماض في نفق مظلم لا يعرف له نهاية . ولكن الوعي الذي ينطق هذه القصائد يستبقى من بداياته ، قبل دخوله اللحظة المدمرة لسفر منتصف الوقت ، رقيعتين يحملان زادا وسلاحا في سفره ، ويعود بهما كلما حربه انقسام الهوية ، أو تهددت أعاصير الضياع في الآخر ،

فيض من فوق اثنتين إلى الغيوم الزرق
يضربها بحافره
إلى أن يقدح الشمر المطير
ويشفي الخما الوبي
ويشفي
متفجرا بحجارة الماء المضطر بالعينين
حاملًا معه الدائن ، والأهل ، والقرى
والطين والحيوان

تتوارى عصوركم وإثل أغني لمن سوف يأتي
فيحتد الكل فيه ، وترجع قرطبه وتجاوز
الشفاعة .

وليس من الغريب أن تتكرر الإشارة إلى هذا المخلص
الجديد الذي تعد الأرض بمولده من ألف عام ، في قصيدة
« التقيامة والطفل الضائع » (عام ١٩٧٧) ، بعد أن
ظهرت صورتَه في قصيدة « عرس المهدي » (عام
١٩٧٦) ، مؤيدا الشعبية الطقسية التي تبعته حيا من
رماد موته ، ففراه مقبلا يفود عساكره الفقراء .

ويهبط من فوق السحب
ليصبح خراطمة الأنبياء
ويصف غربا من عرب

ولكن أسطورة المخلص كأسطورة البعث، بهيكل
لشعرية طقسية واحدة ، هي آليته دهامية ، يحفظ بها
الوعي توازنه في مواجهة انقسامه على نفسه من ناحية ،
وانفصال الواقع عن حلمه من ناحية ثانية ، وأملا في واقع
مقتير من ناحية ثالثة . ويقدر ما تقوم هذه الأسطورة على
إيمان بعصر ذهبي ، سابق الوجود على نحو مطلق ، كانه
صورة أولى ثقافية ، يتحرك بعثها بعد كل ذبول لها ، فإن هذه
الأسطورة تجعل من تكرار البعث ، في كل نقاط المستقبل ،
بمقابلة تكرار للصورة الأولى النقية ، أو الماضي المطلق في
كماله . عندئذ ، لا يقع المستقبل في الفخ الآتي بل في
الأمس الأول ، ولا يتحرك التاريخ صوب الأمام بل
يستعيد نوره من الماضي ، ولا يفقد الزمن المستقبل سوى
استمرار للزمن الماضي . كانتنا إزاء دلالة مقاربة لما نقرأه في
مفتتح الرباعية الأولى (نورون المحترق) من الرباعيات
الأربع عند البعث :

الزمن الحاضر والزمن الماضي
كلاهما حاضر واما في الزمن المستقبل

ولا تفصل أسطورة البعث عن أسطورة المخلص في
النهاية ، فكلتاهما وجه للأخرى ، بالمعنى الذي يجعل
الأولى مقترنة بالفعل والثانية مقترنة بالفعل . لقد عاينت
أسطورة المخلص الظهور منذ اللحظة التي مات فيها
المخلص الأب ، ففي مراثية عيد الناصر الأولى « المرحلة
ابتدأت » (عام ١٩٧٠) تظهر أسطورة المخلص من
جديد ، ويظهر عبد الناصر في هيئة تموز - أوزيريس الذي
يتحول موته إلى بداية لولادة جديدة ، في شعيرة أشبه
بشعائر بعث الأب الإله الذي يتجدد مولده ، حين يفود
العام دورته ويستدير الفصول . كذلك عبد الناصر :

يأتي غدا فينا
يبوح بسرنا الخافي ويسلمنا ودائعته الدفينة

(ولنتذكر هذه « الدوائع الدفينة » فسوف نراها
معكوسة ، يردها الإبن إلى الأب ، في قصيدة « منتصف
الوقت ») . وحتى عندما يتصدر الإبن على الأب ، في
« مراثية للعرس الجميل » (سبتمبر ١٩٧١) في الذكرى
الأولى لوفاة ، ويترصد على نفسه خلال تمرده على أبيه ،
ويقتحم بوعيه عوالم الأساطير التي تلقى بهذا الوعي في
تناقضات منتصف الوقت ، فإن هذا الوعي نفسه يستبدل
بعلم المخلص الأب الذي تهاوى ، حلما جديدا عن أب
آخر ، صاحب منتظر ، يأتي في زمن قادم :

رس المستقبل متضمننا في الزمن الماضي .

ولا فارق بين دلالة الزمن المستقبل المتضمن في الزمن الماضي ، ودلالة المقطع الأخير من قصيدة « للقيمة والطفل الضائع » :

يا أرجوحة الميلاد لا تتوقلي

نوري

وسوخي في عروق الطبيعة العطشى

وعودي للصعود ،

ورفوقي

ولدي الذي تعدين من ألف يموله

وشقي عنه تربتك العصية

وانثري

إن ما تلعله الأرجوحة هو الحركة الدائرية المتكررة ، أبدا ، لذلك الذي وعدتنا به الأم الكبرى منذ ألف عام . وإذا جاء المستقبل بهذا الذي وعدنا به ، فإنه يأتي بما سبق أن تقرّر في حاق المقدور من دورة الفصول ، فهو مستقبل متضمن في الماضي من قبل حدوثه .

في هذا السياق ، يمكن أن نستعيد دلالة المخلص الذي أنبئ في قصيدة « أوراس » (القيت الصياغة الأولى لها عام ١٩٥٦ مع الذكرى الثانية لانثقال الثورة الجزائرية) بوصفه صوتا :

دامت هجرته ألفا وثلاثمائة

وأطل أخيرا يحدونا

ونستعيد دلالة صوت المغي الذي كان ، في « مرنية للامر الجميل » ، يضرّب قيثارته وسط المخلص الأليم :

بلحنا عن قرارة صوت قديم

والذي يتحد بالمخلص في المرنية نفسها ، ويغدو صورة منعكسة منه ، فيربط تذكره قرارة صوته القديم ببعث الجديد ، كالمنقاء التي تنبعث من رمادها ، فلا يفاجننا السؤال الذي سبق الاستشهاد به :

هل ترى التذكر صوتي القديم

فيعلني الله من تحت هذا الرمد

لم اغيب كما غبت أنت

وتسقط غرناطة في المحيط ؟

إن دلالة « الصوت القديم » كدلالة الصوت الذي دامت هجرته ألفا وثلاثمائة ودلالة حلم الولادة الذي وعدنا به من ألف عام ، كلها دلالة تجعل الماضي رغم المستقبل ، والمستقبل متضمننا في الماضي ، كأنه صورة متكررة من حضور أول ، مطلق . والشاعر الذي ظل متجدا بالمخلص ، كأنه انعكاس لصورته في المرأة ، هو نفسه الإبن الذي لم يجرؤ على قتل الأب . قد يقرر عليه أويضي عمره في جنته التي تكشف عن سراب . ولكن السراب نفسه يظل مقترنا بصفة « الجميل » ، كالعمر الضائع الذي لم يكن غيروهم جميل .

هذا الاقتران الماروغ بالاب يجعل من حضور الإبن صورة متجددة من الأب ، بالمعنى الذي يجعل الزمن الحاضر متولدا عن الزمن الماضي ، والزمن المستقبل انعكاسا للزمن الماضي . وذلك معنى لم يفارق دلالة المشروع القومي قط ، فهو مشروع يسمى إلى مستقبل متضمن في الماضي بمعنى أو بآخر . ولذلك ، كان الإحاح على أسطورة البعث مصاحبا لكل تجليات المشروع للقومي ، عند شعراء الخمسينيات والستينيات ، التمزجين بأكثر من معنى ، على اختلاف مواقعهم واتجاهاتهم التي تجمع ما بين أحمد حجازي وأندريس رغم بعد ما بينهم ، وتصل حبال أمل دنقل بمحمد عفيفي

ثم نصحوا فإذا الركب يمر
وإذا نحن تغيرنا كثيرا .

من هذا المنظور ، تسمح صلبة أجراس عربة الزمن
المجتمعة تتقدم ، دائما ، وراء ظهورنا ، نتدربنا بالقتراب
النهاية ، وتؤكد التناقض بين عمرنا القصير وزمن التاريخ
الممتد ، فتضعنا بفقد من سبقنا منا ، وتفرقنا في الذكرى
السرديّة التي ترجع بنا إلى ما يناقض اتجاه الزمن
الكونيولوجي .

وهناك منظور « منتصف الوقت » ، حيث الزمن
متضارب ، متعارض الاتجاه ، يتمزق معه الحاضر ما بين
الماضي والمستقبل ، ويوازي ما في الداخل ما في الخارج ،
ويتشابه الثبات الملازم لحركة الدائرة مع الثبات الملازم
لسكون « أشجار الأسمدة » وحركة اللاحركة في الزمن
الواقف الذي يتعامد فوق مدى الزمن الأفقي ، في فضاء
« كائنات مملكة الليل » ، في إيقاع ركضها الجنوني المثير ،
ما بين الأرض والغيم ، والدم والوردة وشهوة الموت
وشهوة الضمور . إنه الزمن الذي تدور معه الأرض
صفيرة ، تثلث في التناقض التي لم تتكشف إيقاعها
الصعب ، الزمن الذي يمكن أن تكون لحظة العناق فيه
لحظة الميؤ . زمن التمدد على ثوابيت هياكل السلالة ،
والاختزال في الدم والريح ، زمن كالأفول ، كالحطبة ،
كالحاضر المستحيل الذي يطرح السؤال المزعج لكائنات
مملكة الليل :

كيف تجتمع الأزمنة
بينما هي تهرب من يدينا
ثم تسقط في خارج الأمكنة

مطر (فك الله حبسه) (*) رغم تناقضهما ، لأسطورة
البعث تنبثق في ضميرهم ، لا تقارن تجلياتهم صورة
المخلص الذي يتخذ اسم « الملهل » أو « عمر » أو
« المخلص » أو « صلاح الدين » أو « عبد الناصر » ،
والذي يبدو كأنه مجل للعناء أو تمزج أو أدونيس ، والذي
ينعكس على ابنه ، في مرآة القصيدة ، فيغدو الشاعر الذي
يعرف كيف يفكر الفصول ، ويستجلب العهد الآتي ، كأنه
المفرد بصيغة الجمع والواحد الذي انتشرت أعضائه
في الآخرين .

ولكن الإصلاح على أسطورة البعث كالعلافة بالأب دال
يردنا مدلوله إلى شعور مهوس ينطوي على تضاد عاطفي في
موقفه من التاريخ ، فالوحي الذي يلج على أسطورة البعث
والمخلص ، وهي يحمل في ذمته نكته ، ويلج على الزمن
بوصفه الطلة والدواء ، الجرح والسكون . إنه وحي
ممسوس بانقسامه الذي لا يسافر منه إلا إلهيه ، بين قطبي
التاريخ المستحيل والتاريخ المستعاد ، آملا أن يبعثه الله
من تحت رماد الحاضر ، في المستقبل ، عندما يتذكر صوته
القديم ، في الماضي .

== ٤ ==

هذا الوحي المهوس بالتاريخ يرى الزمن من أكثر من
منظور : هناك منظور الزمن الخارجي الممتد ، المتعاقب
كأنه ذلك الساعة في الميدان ، الذي يتحرك إلى الأمام ،
مندفعا كأنه مجرى النهر ، يصل كل شيء في مجراه ،
ويتناقض بحركته كل ما يتبع ساكنات على ضفتيه ، ويواجهه
الإنسان بالتغير الذي حدث فيه :

نحن قد نغفو قليلا
بينما الساعة في الميدان

(٥) كتب صاحب المقال هذه السطور قبل الإخراج من الشام

هذا الزمن الدائري المرتد يسقط نفسه على حركة الأشياء ، في ديان « أشجار الأسمنت » ، خصوصا عندما تتجلى « الأشياء » من حيث هي موضوعات مشخصة ، غير متشعبة ، لها دورات أشبه بدورات الكائنات والطبيعة ، فتتحرك « مصابيح الشوارع » ، دلاليا ، فيما يشبه الدائرة : تتأى منسبة حين تأخذنا صهوة الشمس ، تلوح حين يحل الظلام ، وتأخذ وقتها متألقة زاهية ، ياتيا السكارى في قلب الليل ، يستانسون بها ، ولكنهم يرحلون ، وتبقى تغنى لأنفسها في الطرقات الخالية ، وترقص عارية في المطر ، تنزف أضواءها الباقية في غيش الفجر ، تموت مع الصباح ، ولكن إلى حين ، فسرعان ما تبدأ الدورة المتكررة بعد صهوة الشمس ، وتبدأ دورة التحولات المتكررة ، كأنها دورة القواف الدائرية المتكررة التي تحاصر التحول وتقتنص أيامه الزمنية ، ولا فارق بين « مصابيح الشوارع » و « الشيء » في هذا السياق ، فالشيء يقع تجلياته على سبغ قواف دائرية ، تكمل دورة من دورات الطبيعة المتكررة ، ويمسح أوجها برذاذ الفصول ، في تقابلاتها التي تعارض العلم بالمقيدة ، والنهار بالليل ، والأرض بالبحر ، والحضور بالغياب . وعندما تختفي نحن بوجود الشيء ، ثم يغيب ، ويرجع من نقطة في الأفلو ، نازل في المكان الذي انصهبت منه أقدامنا .

هذا الزمان الدائري يتضمن معنى الثبات ، فحركة المتكررة تجعل البدء كالعاد ، والمعاد كالبدء ، في سياق الحركة التي لا تقصو صيرورة للتحول الصاعد بل ثباتا متحركا لدولاب ، يظل هو هو ، في دورانه الذي لا تبدوله نهلية . هذا النوع من الثبات هو الذي يقابلنا ، حين :

يقبل الوقت ويمضي
دون أن يتنقل الظل

....

هذا الزمن المتعارض في حركته هو نغسه الزمن الذي يمكن أن ينقلب على نفسه ، عائدا إلى مبتداه ، لكي ينقلب على مبتداه مرة أخرى ، حسيرا ، كسيرا ، محيطا ، عائدا إلى الحاضر المستحيل ، فيما يشبه حركة الدائرة المرتدة التي تبدأ من نقطة لتعود إليها في ارتداد مطرد ، يسقط الحاضر على الماضي والمضي على الحاضر ، خصوصا في « أشجار الأسمنت » ، على نحو ما يحدث في قصائد مثل « طلبة » و « العودة إلى المنفى » و « خميرية » و « خمس قصائد » ، فيتوازى المبني والمعنى ، ويغدو الزمن موضوعا (Theme) للقصيدة وعنصرا بنائيا لها .

هكذا ، نرى رد العجز على المصدر ، بالكيفية التي تجعل من افتتاحية القصيدة خاتمة لها ، في « طلبة » و « خميرية » و « يوتوبيا » ، وذلك في حركة تكرارية يوازينا « التدوير » العروضي الذي يلغى فواصل الجمل جاصلا منها جملة واحدة ، ممتدة ، دائريا ، يردنا أولها إلى آخرها . وتوازينا الكيفية التي تقوم معها القافية بوتيفة من وظائف التدوير ، فتقل كل مقطع على نفسه ، في دائرة هي تكرار لسابقتها ولا حقتها ، حتى التشبيه ، يتحد طرماه ، كما يقول البلاغيون ، فنصل إلى التشبيه الذي يمكن أن ينقلب طرماه ، فتغدو الحركة بينهما أشبه بحركة محيط الدائرة .

هذه الموازيات التقنية عنصر بنائي يجسد ويقتنص دلالة ارتداد الزمن الدائري الذي يرد الحاضر للمستحيل على ماضيه ، كما يرد العجز على المصدر ، أو كما يرد البصر إلى الحركة المرتدة من الماضي ، في سياق نقرا فيه :

— يا صاحبي فا
فلشمس قد رجعت
ولم تعد بغير

— زمن يلتقي منزلته الأولى
فلا يدرك منها
إلا طولا طولا .

**لقيل الريح ونمضى
بون أن نعبّر هذا الصمت**

...

**يقبل الليل ونمضى
بون أن نضيّع من نوم**

المستحيل يتحرك في فضاء منتصف الوقت الذي يجمع
الاضداد ، والذي ينعكس على تقاضيه ، فينصل
بالمستقبل الواحد ، حلم الخلاص ، الويل الذي يمكن أن
ينتهي من قرارة الرمل ورودة تزهر في المحل ، كأنها وجه
القاهرة المقل بعد طول يس .

ولا شيء يوازي الذكرى والذاكرة والرؤيا ، من حيث
الاهمية ، في هذه الدورة المتعكسة على تقاضيهما . الذكرى
التي لا تكف عن الحركة الملخصة لاتجاه حركة الزمان
الكرونولوجي الممتد . والذاكرة التي لا تكف عن استعادة
الماضي وتعلم مغزاه في انكسار الحاضر . والرؤيا التي
تأمل أن تغوص في ظلام الواقع لتكشف ، في هذا الظلام ،
عن افق للتحويل ، يستبدل به الزمن ، فيستبدل بصموده
الذي كان ، ويدور في حركة أشبه بعركة الدولاب ، ما بين
الصمود والهيبوط ، جبر قطبي الماضي والمستقبل ، أو
الذاكرة والرؤيا .

والذكرى كالذاكرة تتجه صوب الماضي ، دائما ، بعكس
الرؤيا التي تتجه ، دائما ، صوب المستقبل . والذاكرة
جمعية ، تعمل ملهى الآلة ، جلدور البوية ، للماضي
الذهبي المطلق . ولذلك فهي تحفظ على الوعي تميزه
وحضوره في مواجهة الحاضر المستحيل والأخر على
المساواة ، وتؤدي دور العزاء الذي يتحول به الحاضر
للمستحيل إلى دورة هابطة من دورات الفصول ، تعقبها
دورة صاعدة ، تستعيد الماضي الذهبي المطلق .

والرؤيا استعادة لصورة الماضي المطلق ، عبر طقس
أسطورة البحث ، بالعلمي الذي تنطه قصيدة مثل
« للقائمة والمطل الضمئ » (في ديوان « كائنات ... »)
إذا تبنينا القصيدة على الأسطورة الفرعونية للبحث .
وتجعل من الأسطورة المظفورة بالتضمين الديني علامة
على المستقبل ، بعد أن تجلت بشارة له في الفعل البشري
الجمعي لانتفاضة الخبز في مصر عام ١٩٧٧ . هذا المعنى
نفسه يتأوى قصائد « أشجار الأسمنت » . يلهاح

أعني أن هذا الثبات يقابلنا حين يشدنا قطب السلب إلى
الموات ، في منتصف الوقت ، إلى التكرار العيني للحاضر
للمستحيل الذي لا يستطيع تجاوز استحالته ، فيكسر
نفسه ، كأنه في مغزل عن حركة الكون المتغيرة التي
لا تخلف فيه أثرا ، فالثبات يأسط نفسه على الظل الذي
لا يتنقل بانتقال الشمس ، والصمت الذي لا تتلمسه
الريح ، والذم الذي لا تنهيه حركة النهار .

هذا الثبات يرسى إلى إحدى دلالات « أشجار
الأسمنت » بصيغتها التي تتلوى على المغارلة الموزونة بين
متضابطين (مضاف + مضاف إليه) يسقط ثانيهما
صلادة جموده على أولهما ، فيحجر النسخ المنسرب في
الفرور والأصقان ، ويحيل إلى صمدا أو ضطب دون
جذور ، وثابتا فثابتا تتحول « أشجار الأسمنت » إلى
هيلة مصطاد المصافير التي تسقط كالأحجار في أجهزة
الردار ، أو تشتق على أسلاك آلات استراق السمع ، أو
تتحول إلى رجم لا يلد سوى لطفل نقصى الخلق ، كأنهم
مجل مكنر لنلك الذي كان إلها للخوف والخوف وأخر
الذكرى ، في كائنات مملكة الليل التي يشارك الليل
فخاضها .

وليس هناك ما يبراه هذا الزمن الدائري ، الثالث ،
سوى مجابته بتقيضه الذي تتلوى عليه الدلالة المزدوجة
المنصورية في « منتصف الوقت » ، حين تبرز الدلالة
المزدوجة التقيضية لتضلع في مواجهة تقيضه . وينتد ،
يتحرك الزمن إلى الأمام ، صاعدا إلى المستقبل ، يلحظ عن
افق ، يغدو تجاوزا للحاضر المستحيل ، فالحاضر

أما أنا

أنا هنا

تحت هذا الرذاذ الدائم .

ولا يبقى من الذكرى (في عالم « أجناس الأسمت »

سوى :

... وماذا خلزل

من جمرة الضمير التي كانت تميل إلى الزوال

في قصيدة « العودة إلى المنفى » ، حيث يلتبس الرماد
بمعنى الموت الذي يحمله الأصدقاء الموتى الذين يقابلون
من القبور ، يحاصرون الوعي بأشغالهم إلى أن يضي
للزمان ، ويقوم كل لنواه الأخير . ولا شيء في عالم الذكرى
سوى مسجون من مرآيا الماضي الذي يخضع الوعي في مواجهة
الذين لقدهم :

هذا أولئك الكيام على الراحلين

غير أن الزمان مضى

والذين اقتنعناهم

حين ملأوا ألقاعهم ميتين

هذا الكيام سرعان ما يتوقف ويكشف تقيض متتصف
الوقت عن تقيضه ، حين تسلط الذاكرة على الذكرى ،
فينتقل الوعي من إحباطه الجمعي ، وينداح الفرد في
تاريخ المجموع ، وتتأثر الرؤيا الجمعية التي يستعيد بها
المستقبل حلم الماضي .

أشد ، ويتسرب في « أغنية للأهجرة » ، ويغدو منصرا
يتأثرا في قصيدة « منتصف الوقت نفسها » ، ويتحول إلى
بشارة بالمستقبل المتضمن في الماضي الأسطوري في قصيدة
« طالية » ، وذلك حين تستعيد خلعة القصيدة أسطورة
البعث الفرعونية مرة أخرى ، بوصفها تقيضا للحاضر
المستقبل ، فتلقى الموت الذي هو بداية الحياة ، والماضي
الذي هو الوجه الآخر للمستقبل :

لو أنها حوصرت حتى النهاية ،

حتى الموت ، لو سحبت

على مفلاتها غلالة من مياه النيل

وأضطجعت في قاعه !

لو سقتها الريح ففطرت

في الرمل وأضلعت

من كل ويدة جرح ويدة

فللأبد عشب ونوار .

أما الذكرى فهي فردية . كل سفر فيها ، أو غيرها ،
سفر ضيق ، فلا شيء يعود على المستوى الفردي . العمر
تسلط أحواله كالأوراق النتيجة ، والأصحاب يرتحلون
كما ترتحل الطيور . قد تعود الثروة العربية التي يحلم بها
الوعي ، ولكن الفرد الذي يحلم بها لن يعود ، على نحو
ما نقرأ (في قصيدة « بطالة » من ديوان
« كانتات ... ») :

إن زمانا مضى

وزمانا يحيى

قلت للثورة العربية

لا بد أن ترجعي

حوار مع

بيتر بروك*

أقيم في لندن مؤتمر دول مسرحي ، نظمته المؤسسة البريطانية «Ajut» بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاماً على صدور كتاب «شيكسبير معاصراً» للكاتب البولندي «يان كوط» . كان الموضوع الذي دار حوله النقاش هو «هل شيكسبير ما يزال معاصراً لنا ؟» . كان المسرحي الإنجليزي المجدد بيتر بروك Petter Brook ضيف الشرف في هذا المؤتمر ، باعتباره أهم المخرجين المسرحيين الذين تناولوا المسرحيات الشيكسبيرية برؤية وتناول يتميزان بالطرافة والعبقرية .

— طوال الوقت أكرر - وما أزال أكرر - أن الفنان يؤثر في محيطه ولـ الآخرين ؛ بقدر تأثير الآخرين عليه . لسنا دائماً على وعي بذلك . لكن هذه الظاهرة تحدث دائماً بشكل متبادل . . إن تقسيم « كوط » لمسرحيات شيكسبير باعتبارها أعمالاً تثير شفقة المتفرج وتجد لديه الفهم وتترافق مع نطقه مع ما تراه ، هو تقسيم يُلقي صداه في

في لندن دار حوار بين المخرج المسرحي الكبير « بروك » والناقد المسرحي البولندي أنجي جوروفسكي Andsiej Zurowski :

● بمعنى في حوارى معك أن أتعرف على الدور الذى لعبته أراء « يان كوط » في تشكيل مسرحك الشكسبيرى ؟!

● ترجم هذا الحوار عن اللغة البولندية

أعمال ، وإلى أسلوب تفكيرى ؛ لأن هذه القيم تؤثر بشكل قوى على نفسى .

لقد كتبتُ عن ذلك مرات عديدة ، ولكنى أكرر ذلك ثانية : إنَّ ما يَدْعُو إليه « كوط » هو بالنسبة لى شيء جوهري ، ولأنَّ أن مقالاتى ودراساته ليست مكتوبة من وجهة نظر أكاديمية جامدة ، بل مكتوبة بتفهم بالغ لدراما ومسرح شيكسبير - ويعمنى ما هى تفسيرات قريبة من مكانة شيكسبير ، كإنسان عانى الكثير فى حياته داخل أطر العصر الإليزابيثى - ذلك العصر للعاصف المتذبذب . اكتشف « كوط » طرقاً جديدة للتفكير لى أعمال شيكسبير وتفسيرها . وهذا ما جذبنى إليه كثيراً ، فإبنى دائماً انتشك لى الأسلوب الأكاديمى الخالص لرؤية شيكسبير ومعالجته . إنها نظرة لها مسبباتها ، فشيكسبير لم يكتب أعماله خارج أطر عالمها ومناخها الخالص . لقد وضع شخصه داخل مركز الحياة ومحيطها الواقع فى أحوالة عصره ، كما لو كان يكتب فى عصرنا هذا داخل بيوت وعين أحداثها العصرية المتشابكة .

لم يكن لهذا علاقة بالكتابة من موقع البرج العاجى أو من مكتب أغلق فيه الكاتب أبوابه عليه ، لذلك فإن تفسير « كوط » لشيكسبير ونظرة من خلال خلفيته عصره وأرضيته ومشاهدة الإنسان من داخل قلبه فوق أرضية فنية وسياسية مشتركة ، تُعد بالنسبة لى نظرة شيكسبيرية تتسم بأصالتها الخالصة . وهذا - فى رأى - أهم ما يميز الباحث المسرحى « كوط » بالأسلوب ذاته - أقدم أعمال شيكسبير فى عروض المسرحية . فمتنما قدمت « الملك لير » - خاصة - بعد قراءتى لتفسيرات « يان كوط » المسرحية ، شعرت تجاهه بتقدير بالغ . وهذا

التقدير وهذا الفهم كانا بالنسبة لى أمرأ على قدر كبير من الأهمية ، ذلك لأنهما قد رسما لى الطريق الذى اختطته انفسى فى إخراجى لأعمالى المسرحية . يصبح هذا التأثير فى ذات الوقت شيئاً من قبيل التعارض للديناميكية الإنسانية الآتية ، والسمة الفعالة الهامة لأعمال « كوط » ، ومناقشة ما يعرضه . فإذا قلنا إن « كوط » يكتب كتاباً يُسيطر فيه « النماذج المثالية » والأفكار التى ابتدئها شيكسبير ، لتصبح مفتاحاً له فى « رؤيته الإخراجية » . فإن عمله - فى رأى - لا يتسم بالابتكار فى هذه الحالة ، لأن لى فكره الخالص ، وإنما هو فكر مستعار .

إن كل ما أبدعه فوق خضبة المسرح ، أخذه من الحياة ومن تجاربى الذاتية التى استخلصها من تجارب المسرحيين الآخرين ، ومن بينها تحليلات « كوط » لأعمال شيكسبير ، أما النماذج المثالية فبيدها النقد ويشيدون بها عندما يشاهدون عملاً جاهزاً .

● يرى بعض المتشككين - وأرجو أن تعذرنى - أنك فنان « إنتقائى » بدون برنامج محدد !!

- وهذا! يعنى هذا ؟! .. إن ما يقوله مجرد شعارات .. أساسة عصرنا هى أن بعض الكلمات تصبح « موبداً » - موضة .. شعاراً .. يستغنى الناس ويستهلكونه ، ثم تقلد هذه الكلمات فى نهاية الأمر : مضامينها وفحواها ؛ بمقدور هذه الكلمات أن تطلق مرحلة لتبنى مرحلة جديدة ؛ لكن البعض يستخدمون - عن غير وعى - هذه الكلمات كهيف لذاته .

وإنَّ لتعرف معاً على معنى مصطلح « إنتقائى » ، فى المعجم : « الإنتقائى » هو من لا يتبع نظاماً واحداً ، بل ينتقى كل ما يعثره الأفضل فى جميع الأنظمة . فإذا

اختار لحد ما هذا المصطلح سلبياً ، فمن المؤكد انه يعنى مضموناً سلبياً ، ولكن إذا قمنا بتحليله من جديد ، فسند أن المصطلح يرتدى رداءً جديداً . مضموناً آخر .. وقالباً فنياً آخر .. فالانتقائية هى الأخذ

والعطاء .. هى اختيار الأفضل من أجل التميز وخدمة الابتكار والإبداع . الانتقائية ظاهرة رائعة ايل بمقدورى ان أعترف إعترافاً متواضعاً : « إننى انتقائى حتى النخاع .. إننا جميعاً انتقائيون » .

قد تكون هذه الظاهرة ظاهرة غير محبة اليوم – ولكن غداً أو بعد غد وربما بعد بضع سنوات سيُضخُّ الناس في السجون بتهمة « ان مسرحهم هو مسرح » انتقائى ، وإن عصر تلك سيحدث أثر الشبهة سنلقى إلى بيوت الناس ليلاً ، لاعتقالهم بتهمة انهم « ليسوا بانتقائين » ، اما الشخص الذى سيمثل القضية ، سيكون استناداً أكاديمياً جامداً لما فى « الدراما والمسرح » .

لقد كتبت كتاباً عنوانه « المساحة الفارغة » يحوى برنامجى المسرحى الشامل – والأمر هنا يشبه بدرجة ما .. ما يحدث في اليابان ، فاهم هدف عند اليابانيين هو العثور على المادة داخل المكان الفارغ فراغاً شاملاً . وعلمنا أن نفهم ذلك بشكل آخر : إن الفراغ لا يعنى اللا شيء ، لا يعنى العدمية . « فالفراغ » هو الحنى الجوهرى للحياة . ويمكن لى في هذا الصدد أن اصرح بأننى أبحث عن هذا الجوهر ، وإن برنامجى ما هو سوى بحث دائم عن هذا الفراغ .. إنى عن هذا الجوهر !

● ألا تتعقد أن المسرح اليوم يلف في مفترق الطرق . يتواجد على حافة الزمن النهائي ، حيث وصل إلى نهايته

التي لا رجعة فيها ؟! مع أن الإحصائيات تقول شيئاً آخر ، فقد ظهر عدد من المخرجين الشباب الموهوبين ، ولكن لم يستطع أى تيار مسرحى اليوم أن يهيمن أو يسيطر على الحركة المسرحية العالمية ، بل على العكس

ينقص للمسرح العالمى حركة مسرحية واضحة الملامح . ما هى إذن إرهاباته المسرح المستقل ؟

— عُذراً .. مع تقديري لسؤالك إلا انه – في رأيى – يعد سؤالاً مزيغاً ، ذلك لأن المسرح الحديث المعاصر إنما هو مرتبط أشد الارتباط – ويجب أن يكون كذلك – بالحاضر . فالمسرح يحيا الحاضر . وبلا تواجد هذا الحاضر لا يعنى شيئاً .. يصبح بلا هدف بلا معنى .. إنه مسرح أنى .. إنه مسرح اليوم .. يحيا الآن ، وفقط الآن هنا . ولهذا السبب نُسِّى بمقدورى اليوم – على سبيل المثال – ان القدم عملاً مسرحياً عن فينتام . وعالم اليوم يمرج في بحر زاهر بالتناقضات ، عالم ملء بالأضداد غير المفهومة – فنلاحظ اليوم ما انتهت إليه مسيرة الثورة السوفيتية ؟!

فلنلاحظ اليوم الحدود الجديدة بين الشرق والغرب ؟ ! لا توجد الآن تلك الحدود الفاصلة .. تلك الفجوة أحادية المعنى التي كانت تمثل حاجزاً فاصلاً بين عالمي .. ومع ذلك لعالم اليوم هو عالم الأضداد ، إنه يبدو في إطاره العلم كتقسيم البشر بين جماعتين ، منهم من يريد السلام ، ومنهم من يريد الحرب . هؤلاء يريدون التقاهم المشترك ، والى ذلك متعصبون تعصباً أصمى . إن البشر هم روغائتين وأكثر تبعية له . عقائدهم والمكاهم تنبنى – في رأيهم – على تأكيد قرائنهم من غير بيبة أو دليل ، وفي ذات

الوقت يوجد آخرون أكثر ابتعاداً من كونهم مجرد روغماتيين .

من المؤكد أنَّ مسرح اليوم ليس في استطاعته أكثر من أى وقت مضى أن يفعل شيئاً سوى أن يكون مرآة عاكسة

لِلواقع أو رد فعل ضد هذا الواقع . إنني أعد الموقف الأول والثاني عاملين تابعين للظروف والمتغيرات الدائمة ، ويقدّر ما نحن قادرين على الملاحظة والإدراك : بأنَّ في مجتمعنا الإنساني تضاداً في بعض الاتجاهات والملاحظات أو الفترات الزمنية ، وأنه أحياناً ما تتلاصق هذه الاتجاهات وتتقارب ، فإنا نستطيع أن نبني مسرح المستقبل ، ذلك لأنه جزء لا يتفصّل من تكوين حاضرنا ، أنه سيصبح جزءاً لا يتجزأ من حضارة « السِّلْتين » - أولئك التابعين للعرق الهندي ، الوافدين على أوروبا وأمريكا - وليس مسرحاً تابعاً للحضارة الأوروبية فقط . وبهذا المعنى سيكون مسرحاً تابعاً لعالم أفضل وأرحب أحياناً ، ولعالم أسوأ وأقل قيمة أحياناً أخرى .

الكُتّاب والمخرجون تابعون... دائماً - وإلى كل مكان للظروف التي تصورتهم وبعض المؤثرات المؤثرة في ذواتهم . يمكن لنا بالطبع البحث عن طرق أخرى في التفكير والرؤية ، وهذا ما افعل . إنه سبب جوهرى لتواجد المسرح ، وليس محصلة لاتجاهات محددة للتيارات الاجتماعية والسياسية بمنظورها التاريخي البحث . بل يمكن لنا أن نجد في المسرح - في حقيقة الأمر - مرآة عاكسة لقضايا معاصرة وقضايا تتسم « بسرّيتها » وأخرى تفضح بتناقضاتها السياسية ، أو تعج بانعكاساتها النفسية بدءاً بفرود وصولاً للتفكير الاقتصادي الماركسي ونقيضه . يمتزج كل هذا في آتون

مُرْكَب أضخم ، لشئ لا يمكن لنا تسميته ونقلم ما يَحْتَوِي عليه .

وإذلك فإنَّ محاولة احتوائه يجعلنا نقرب من الرؤية الشاملة عبر التاريخ الإنساني . إنها نقطة الانطلاق الثابتة ، وهي نقطة إيضاح لكل المتغيرات في الأحداث

التي تدور حولنا لتصبح واضحة التفسير بعد أن تُسَلِّطَ عليها الأنواء . لقد عَثَرَ شيكسبير على هذه النقطة ، ولهذا السبب كان بمقدوره أن يكتب أشعاره وأعماله الدرامية بدءاً حتى من زمن « السِّلْتين » أنَّ أراد . فكل عمل مسرحي لديه ما هو إلّا دراما تعكس تناقضات عالمه ؛ وهي وجهة نظر ثابتة غير متغيرة . ومع هذه الرؤية الثابتة المستقرة يصعب للمبدع العثور عليها فقط من خلال الذات داخل البنية المحيطة بنا ، بل ينبغي البحث عنها داخلياً من خلال التيارات الخارجية ويصبح البحث فاقداً لمناه إذا تمركزت نقطة انطلاقنا من هذا المحيط الخارجى فقط ، حيث لا يمثل اتجاهلاً أو تياراً مركباً للمسرح ولا طريقاً وحيداً له !!

● تَحَدَّثَ عن اختلافات وجهات النظر حول المسرح اليوم وتباين هذه الرؤى والآراء . ألا تخشى أن يكون مسرح « بروك » بعد أكثر من عشر سنوات من البحث الدؤوب ، والتقدم والنضال والتجريب : قد أصبح مسرحاً تجارياً ؟!

... بالطبع ، إنه خطر واقع لا محالة . ولكنه قبل كل شيء يعد أمراً من قبيل المخاطرة . إنني أقوم بمهمتي ، وإنني على وعي تام بهذه المخاطر ، ولكنني أحاول أن لا أصنف - بشكل أحادي المعنى ما هو جيد وما هو سيء . فلنضع الأمر على هذه الصورة : عندما قمتُ في باريس بإخراج « Pou fies du Nord » بيمين الآثيني ، بمسرح :

العرض بحماس كبير ، وهذه حقيقة موضوعية . ولكن العرض المسرحي كان يعنى لفرقتى المسرحية شيئاً آخر . فعل الرغم من أن التقاد قد أعجبهم العرض غيّر أن الممثلين الشبان ذوى النزعة اليسارية في فرقتنا ، جالوا إلى وُهم متوترين - ففى رأيهم أن في العرض - نذيراً غير مبشر بالخير ، فسادام اليمينيون واليساريون يرحبون بالعرض ويتفقون على ما يطرحه بقدر متساو ، فالعرض بأطروحاته الفكرية - كما يرى ممثلو فرقتى - غير موضوعي من الناحية الفكرية والفنية .

وإن رأيي أن هذا رد فعل أقل ما يوصف به هو اللا موضوعية في الفهم والتناول . فالفنان عندما يبدع عمله ، ويصبح رد فعل الجماهير بصد هذا الإبداع هو النجاح الباهر ، فإن الأمر لا يحدو إلا أن يكون خليطاً من ردود الأعمال المتباينة . وهنا تتشكل مختلف الأفكار وتبتاين النماذج للسلكية المعينة المعروضة . ونحن نتقبل الجماهير على العرض المسرحي المقدم وتوافق عليه ، فقد يبدو هذا لبعض الناس عرضاً مشكوكاً في نوعيته أو موضوعيته وأحياناً في جديته لأنه عرض جماهيري . وقد يُعدّ هذا - لبعض التقاد - ظاهرة سيئة ، علامة طريق غير مباشرة . فإذا كان إقبال الجماهير على العرض المسرحي ضعيفاً ، فإن هؤلاء التقاد انقسمهم يبدون شفتهم وتعاملهم مع كل من المخرج والممثلين ، الذين اضاعوا وقتهم في عرض مسرحي كهذا . وإن رأيي أن مقياس نجاح العرض الحقيقي يتم وفق الوصفة التالية :

« لا يمكن أن يكون العرض عرضاً مسرحياً جيداً ومتكاملاً ، مادام عدد ضئيل من المتفرجين قد شاهدته » . ينبغي أن تكون واقعيتين . هذه هي الحياة !!

إن ما نقوم به هو سعيانا في أن نصبح فنانين مبدعين

يتصفون بالأصالة . فعلى سبيل المثال فزنى الآن على وجهي كامل بأن ثمة ضغوطاً غير ملموس على ، لكن أقدم عملاً أضخم من الملحة المسرحية « المهاجرات » التي أخرجتها منذ زمن . ويبدو الأمر على نفس الشاكلة بالمقارنة بالمخرجين السينمائيين الذين يخرجون فيلماً سينمائياً مقابل عشرة ملايين دولار ثم بعد ذلك عشرين ثلاثين وأربعين وهكذا دواليك .

إنه نوع من الفخاخ النفسية والضغط على فُدرات المبدعين . إننى ألق بالمِرصاد ضد هذه الضغوط أياً ما كان نوعها . يتساطون غيّر ما أود تقديمه بعد ما انتهيت من تقديم العرض المسرحي « المهاجرات » ، وأجيبهم بأن عرضي المسرحي الثاني سيكون « الحرب والسلام » . وهذا ليس صحيحاً بالطبع ، ولكنى أطلق هذه التصريحات للاستهلاك اليومي . إنهم يتشككون في ذلك ويتساطون بالمحاح : « ما إذا كنت سأقوم بإخراج «راماياتنا» بعد « المهاجرات » . وإن حقيقة الأمر إن ما أود إيداعه وصله في المرحلة التالية هو أن أعود إلى العمل مع جماعة صغيرة من الفنانين لكن أقدم مسرحاً له خصوصيته ويساطله أو لا أقدم شيئاً .

لا أريد أن أكون سجين بعض الاتجاهات المسرحية المعاصرة لا أريد أن أكون سجين الضغوط النفسية التي تُمارس ضد الفنان المبدع .

وإن اعتقادي أنه بالرغم من مخاطر الفن المسرحي التجاري الذي يمكن أن يتعرض له مسرحي ، إلا أنني لا أريد أن أكون عبداً للقوالب المسرحية الثابتة ؛ ولا للتقنيات الفنية الجديدة . إننى أعبد من ذاتي . وبدون التعبير في حرية عن الذات ، فلن يكون بقدوري أن أكون فناناً صادقاً مع نفسي ، وإذا لا أريد أن أكون سجيناً لشيء ، ولا حتى سجين نفسي !!

الشرق والغرب من منظور جديد

وتغيرات تكاد تكون جذرية خلال الربع الأخير من هذا القرن : أى بعد أن تجلت نتائج مجموعة مهمة من التطورات التى شهدتها العالم منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية ، وحتى منتصف السبعينيات تقريبا .

فعل صعيد التطورات السياسية . كان من الطبيعى أن تتفاعل حركات التحرر الوطنى - فى العالم الثالث - مع الثقافات الوطنية لشعوبها فى آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية . ومن البديهي أن عملية لتحرر الوطنى ، لم تؤد فقط إلى إنضاج الثقافات الوطنية لهذه الشعوب فى أوضاعها المعاصرة ، وإنما ألفت - ربما أساسا - إلى قيام المثقفين الوطنيين المطيعين بإعادة اكتشاف « توارىخ » ومرحلة تطور ثقافات شعوبهم ، وإلقاء الضوء على كل من المميزات الخاصة بكل ثقافة من ناحية ، وعلى نقاط الاتفاق بين كل الثقافات من ناحية أخرى ، وهى تلك الميزات التى كان « الفكر الغربى » يعتبرها - منذ القرن

يتجدد الآن الاهتمام الواسع ، العلمى والإعلامى - وربما السياسى أيضا - بقضية « الاستشراق » . ذلك الفرع من فروع الدراسات « الإنسانية الاجتماعية » الذى ابتكره وطوّره الغرب ، والذي أصبح الآن بفضل تسميته بـ « علم الدراسات الشرقية » ، وهى تسمية تنطلق من الرغبة فى تحويل « الاستشراق » إلى « علم » موضوعى بقدر الإمكان ، ومن الرغبة فى التخلص من « السمعة السيئة » التى تمتع بها « الاستشراق » فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

ولاشك أن الأحداث للدراماتيكية الضخمة والفاجعة ، التى تشهدهما فى موجات متتالية مناطق شاسعة ومهمة من آسيا وإفريقيا ، وهى منشأ الثقافات العريقة التى يدرسها هذا العلم - قد ساهمت فى تجديد الاهتمام السياسى والإعلامى بالاستشراق . ولكن لاشك أيضا ، أن علم « الاستشراق » قد أصابته تحولات

السابع عشر على الأقل - ميزات خاصة للثقافة الغربية ، والثقافة اليهودية - المسيحية - اليونانية - الرومانية : Judo-Christian-Greco-Roman ، ثم هي المميزات التي اعتبرها الفكر الغربي حتى أواسط القرن العشرين « معايير » مطلقة يقاس على أسسها « تقدم » أو « تخلف » الثقافات الأخرى الأمر الذي أدى إلى وضع ترتيب تصاعدي لكل الثقافات ، تلف الثقافة الغربية - بالطبع - على قمته .

ولكن بإعادة اكتشاف ميزات الثقافات الوطنية العريقة (أو الثقافات التي اكتسبت وضعاً عالمياً كالثقافة الإسلامية - التي انطوت في إطارها ثقافات وطنية أو محلية كبرى كالثقافة العربية أو التركية أو الفارسية أو الهندية الشمالية وكثير من الثقافات الأفريقية - إلخ) ، ثم باكتشاف الخصائص « الإنسانية » المشتركة بين كل الثقافات ، كان من الضروري أن ينهار مبدأ الترتيب التصاعدي للثقافات الإنسانية : وأن تعود « الثقافة الغربية » إلى احتلال وضع طبيعي بين كل الثقافات الكبرى الأخرى ، خصوصاً مع تطور مناهج البحث التاريخي والمقارن في « تاريخ وتكوين الثقافات » ، تلك المناهج التي كشفت عن مدى عمق التفاعل وتبادل التأثير بين الثقافات المختلفة في « العالم القديم » وفي « العالم الوسيط » ، ثم في « العالم الحديث » على حد سواء .

وعلى صعيد التطورات « المعرفية-الثقافية » لم يكن تطور مناهج البحث التاريخي والمقارن ، بعيداً عن تطور وانتعاش « المعلومات » نفسها ، وبشكل خاص المعلومات المتعلقة بالمسارات التي اتخذها « الماضي » الإنساني - أي التاريخ - في العالم أبعاده ، أو في

المناطق التي شهدت أكثر مراحل هذا التاريخ دراماتيكية . ولـ خلال القرنين الآخرين ، تم بشكل خاص في خلال الخمسين عاماً للناضية ، ولأسباب سياسية - اجتماعية ، وعلمية كثيرة ، لم تعد « المعلومات » حتى عن الماضي الإنساني « تكتشف » اعتباطاً وتضالط فرصة « الهواية » في اكتشافها ، ولم يعد من الممكن إغفلها ، ولا إخضاعها لنفسيرات متعسفة ولا لتفسيرات ذات منظور أحادي ومسبق ، وفي الوقت نفسه تدخلت مع بعضها البعض ، مجالات بحث ومناهج علوم « إنسانية » كثيرة : الجغرافيا التاريخية ، والآثار والميثولوجي ، والانتروبولوجيا الثقافية ، وقراءة وتحليل النصوص وفق اللغة بتاريخها ، وتاريخ الفن ، وعلم الأسلوب ، وغيرها . تدخلت مجالات بحث هذه العلوم وغيرها ، ومناهجها ، لكي تتكامل نتائجها واكتشافاتها ، ولكي تتجلى في النهاية صورة للتاريخ - وللتطور - الثقافي الإنساني (المرئي - المقادري - الفكري - الفني - التكنولوجي) تتدخل فيها وتتكامل ، أو تتشابه وتتقاطع ، الثقافات الإنسانية المختلفة ، التي تنتمي إلى « حضارات » تزامنت في التاريخ أو تالتت في الزمن ، وتبللت التفاعل والتأثير في إطار من التعارض - علينا صريحاً أو مكتوماً مضمرًا - أو في إطار من التكامل ، المدرك الواعي أو الغامض المغيب في اللاوعي .



ولقد انعكست نتائج كل هذه التطورات ، أو معظمها ، على كل من علم الاستشراق ، ونقده ، بل يمكن القول بأنها انعكست عليه من خلال نقده ، أعنى النقد الذي قام على أسسها : لمفهوم السياسي الذي فتحته حركة التحرر الوطني ونضج الثقافات القومية في الشرق

المعرفة - لا كما يسجلها كتاب مشاركة وهيلنستين - من الاسكندرية وأنطاكية - يونانيون وشران وارمينيون ، مسيحيين من اديان (يقصد : طوائف او مذاهب) مختلفة ، أو وثنيين أسبوريين .

لقد أصدر لويس الطبعة الأولى من الكتاب عام ١٩٨٢ ، وأصدر طبعته الثانية « على عجل in host » ، كما يقول ، عام ١٩٩٠ - لأن الدولة التركية ، شرعت منذ عام ١٩٨٧ في نشر وثائق الدولة العثمانية التي كانت محفوظة في قصور « الاستانة » القديمة (ربما في « ثوب كابي » و« يلدر » وغيرهما من قصور الحكم في عاصمة السلطنة العثمانية القديمة) . ويقول :

.. تثبت هذه الوثائق أن : « المسلمين لم يتعرفوا على الحضارة الأوروبية ، معرفة حقيقية ومباشرة ، وعلى نظمها السياسية وبثلاثيها الاجتماعية ومؤسساتها وأساليب عمل تلك المؤسسات وتأثيرها إلا حينما بدأ الأتراك العثمانيين - الذين ورثوا المملوكة منذ أواخر القرن الثالث عشر في شمال غرب العراق وشمال شرق سوريا - يتوغلون داخل الأناضول ، ويزيجون سيطرة السزططين وبقايا الأمراء الصليبيين - من الأوثونوكس المشاركة ، ومن الكاثوليك على السواء . بل أن الأتراك أنفسهم ، لم تتبين لهم ملامح أعدائهم الحضارية بشكل واقعي إلا بعد أن فتحوا القسطنطينية عام ١٤٥٢ - أي عند منتصف القرن الخامس عشر الميلادي تقريبا . ثم شرعوا يتقدمون في شرق وجنوب أوروبا إلى أن توقفوا عند سواحل الأديرياتيكى الشرقية - في البانيا الآن - وعند سفوح المرتفعات التمسائية - شرقي فيينا الآن . إن دخول المسلمين أوروبا ، من بوابة القسطنطينية ، هو الذى جعلهم يعرفون معرفة واقعية حضارتها : أما

ومعرفتها بذاتها وقيامها بأدوار ملموسة في تكوين وتوسيع أفاق الثقافة الإنسانية ككل ، ثم المنظور العلمى الذى طورته العلوم الإنسانية الحديثة ومناهج البحث العلمية المرتبطة بهذه العلوم . فلقد وجه نقد علم الاستشراق إلى المناهج التى اتبعها فى القرون السابقة ، وإلى زوايا النظر التى اتخذها ، وإلى كثير من النتائج التى توصل إليها - خلال تلك القرون ، خصوصا فى مجالات : التاريخ الإسلامى ، وتاريخ تجليات الحضارة الإسلامية وتجليات ثقافتها ، وتكوينها المعرفى - المعقائدى والفكرى ؛ ونوع العلاقات التى أقامتها مع الثقافات السابغة عليها - فى حوض البحر المتوسط وفى اسيا - او المزامنة لعصر ازدهارها - خصوصا الثقافة الغربية .



ويمثل الكتاب الذى وضعه المستشرق الكبير البريطانى الأصل ، برنارد لويس : اكتشاف المسلمين لأوروبا Europe Discovery of Muslim يمثل هذا الكتاب ، نموذجا لفعالية انكسار كل تلك التطورات المذكورة انفا على علم الاستشراق ، خصوصا ، فى ضوء قراءة ومقارنة الطبعين اللتين صدرتا للكتاب ، وملاحظة الاختلافات بينهما ، والإضافات التى أضافها المؤلف على الطبعة الثانية : فى المقدمة ، وفى الفصول الثلاثة الأولى ، وفى الخاتمة .

فى المقدمة الجديدة ، يعلن برنارد لويس أن ما دلفمه إلى إعادة طبع الكتاب ، هو ما حصل عليه من معلومات جديدة ، غيت - تماما - على حد قوله ، صورة تاريخية هامة ، تتعلق به متى وكيف بدأ المسلمون يعرفون أوروبا معرفة حقيقية ، فبدات تتكون لديهم صورة أقرب إلى الحقيقة للثقافة الغربية كما يعيشها الغربيون - فى زمان

مسلمو الغرب الذين دخلوا إسبانيا قبل ذلك بكثير ، فقد دخلوا على مجتمع « مشرق » دينيا وثقافيا على أوروبا ، مجتمع يتبنى « الديانة الأوروبية » التي رفضها كل من أوروئوكس-المشرق وكاثوليك الغرب ، وهو مجتمع لم يكن قد ذاب ثقافيا بعد في التراث الإغريقي - الروماني - أي لم يكن قنذاب بعد في الثقافة الغربية ، ثم إن المسلمين الذين دخلوا إسبانيا أولا لم يكونوا غالبا من العرب - بل من الأيرير - والعرب جاءوا وراحم ، ثم انشغلوا ببناء حضارتهم الخاصة المتميزة في إطار الحضارة - الثقافية الإسلامية ، وهذه الحضارة الخاصة هي التي انتقلت إلى مسلمي المغرب : وبقيت صورة أوروبا الحقيقية - مجهولة إلى أن دخل الأتراك أوروبا من المشرق » .

تلك هي المقالة التاريخية الرئيسية التي يقدمها برنارد لويس في تصوره الجديد وهي مقولة دفعته إلى بعض المراجعات الهامة .

فلقد عرف - في الأوساط الإعلامية والأكاديمية المهتمة بعلم الدراسات الشرقية - وتقده وما يستجد فيه - خصوصا مع التطورات التي شهدتها العالم الإسلامي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، ثم بعد هزيمة العرب عام ١٩٦٧ - عرف أن كتاب : اكتشاف المسلمين لأوروبا ، أصدره برنارد لويس ، ليكون نوعا من الرد المصوب ، على كتاب إدوارد سعيد المشهور : الاستشراق Orientalism الذي أصدره المفكر الباحث الأمريكي ، الفلسطيني الأصل ، عام ١٩٧٨ ، وهو الكتاب الذي اعتبرته دوائر الاستشراق الأكاديمية « التقدمية » في أوروبا : أفضل عملية مصحح نقدية لتاريخ وروى الاستشراق بدوره ، أقامها صاحبها على معرفة واسعة وأتاحتها العلوم ومنافع البحث الحديث بقدر ما أتاحها

تطور المنظور السيماسي التاريخي إلى الثقافة الإسلامية نفسها مع حركة التحرر الوطني والاستقلال في البلاد الإسلامية .

فلقد أولاد برنارد لويس ، في كتابه ، أن يقدم صورة للتحيز الإسلامي في تصوره للغرب ، مقابل الصورة التي قدمها إدوارد سعيد للتحيز الغربي في تصوره عن العالم الإسلامي (من خلال الاستشراق التقليدي القديم) .

كان إدوارد سعيد قد أثبت مقولتين أساسيتين ، أولاهما أن حركة الاستشراق « العلمية » التي بدأت في القرن الثامن عشر من خلال طلبية أقطابها لمطالبي إدارات ووزارات المستعمرات أساسا في عواصم مثل باريس ولاهاي ولندن ، كانت قد أقامت منظورها إلى العالم الإسلامي على أساس التحيزات الدينية وشبه الدينية ضد الإسلام التي تأسست منذ القرن العاشر وتأصلت تماما في القرنين التاليين ؛ وأن هذه الحركة قد وضعت تصورها « العلمي » لتعزيز التصورات الضالمة المتحيزة في الغرب عن العالم الإسلامي ، ثم لخدمة الأهداف ، السياسية الاستعمارية للدول الأوروبية - التي نشأت واشتهرت في حركة الاستشراق - ولتقديم التبرير « المعنوي » للمذهب لتلك الأهداف .

أما مقولة إدوارد سعيد الثانية والأكثر خطورة - في رأيته - فقد قالت إن التصور الغربي غير الموضوعي عن « الإسلام » الذي صاغته حركة الاستشراق التقليدي ، قد جرى تصديره إلى الشرق بانتظام ، من خلال الأدب ، والمسرح - والسينما ، ووسائل الاتصال والإعلام الجماهيرية الحديثة والمقررات الدراسية ، بحيث أصبح الشرقيين ، يستمعون تصورات الغرب لهم ، لكي يصيروا

انفسهم على غرارهم ومنواله : إن الشق صار يدرك نفسه على أساس إدراك « الآخر » أى الغرب له .

وقد كان برنارد لويس هو من قدم - في الغرب - أهم نقد لكتاب ادوارد سعيد ، وكانت أخطر نقاط نقده ، هي القول بأن « التمييز بين الشرق والغرب كان متبادلا منذ أيام المنافسات التقليدية بين البيزنطيين من جهة وبين المصريين والفيثيقيين من جهة أخرى ، وأمدت هذه التحييزات لكى تصبغ الصراعات بين الكنائس المسيحية الكبرى - الشرقية والغربية - بصيغتها وأن هذه التحييزات لم تهدأ قليلا - من جانب المسلمين والبيزنطيين سويا - إلا فترة قصيرة في صدر الإسلام رغم هجوم المسلمين على ممتلكات الغرب (بيزنطة) في سوريا وشمال أفريقيا - ثم ما لبثت التحييزات المتبادلة أن عادت أكثر ضراوة بحكم طابع الأشياء وميراث التاريخ كله والتنافس على سيادة جنوب وغرب آسيا . وحوض البحر المتوسط . كما كان من أخطر ما قاله برنارد لويس في نقده لكتاب ادوارد سعيد ، هو أن « التمييز الاسلامى ضد الغرب لم يكن أقل من التمييز للغربى - بصرف النظر عن بدأ الهجوم أو من بدأ التحيز » .

وخلال الأعوام من ١٩٧٩ إلى ١٩٨١ ، استمرت هذه المناقشة في أكثر من منبر منها : Journal of The New-York Review of Middle Eastern Studies, Annual Journal of Oriental studies ... إلخ

وإن غمار هذه المناقشات ، تكونت - فيما يبدو فكرة - وربما خطة كتاب : اكتشاف المسلمين لأوروبا .

ويقول برنارد لويس في مقدمة الطبعة الجديدة من كتابه ، إن الحجج التى قدمها إدوارد سعيد ضد الاستشراق ، كانت حاضرة في ذهنه وهو يقر ما وصله من وثائق السلطنة العثمانية التى وجدت نفسها فجأة : تتحول من دولة أسيوية فقط ، إلى دولة أسيوية - أوروبية ، ووجدت نفسها مطلقة - مع مرور السنين ، ومع تزايد نفوذ الأولى الأوروبية لديها - بأن تفكر في وقت واحد بعقليتين ، ثم وجدت نفسها في غمار رغبته في التطور بعد هزيمتها في معركة ليبانتو البحرية الهائلة (نحو عام ١٦٧٢) مرغمة على العمل على توحيد العقليتين حتى تستطيع أن تستمر في الصراع ، وأن تأمل في كسبه .

ونعتمد أن أهم « مغزى » فكرى للطبعة الجديدة ، إنما يمكن في السطور السابقة من مقدمة : اكتشاف المسلمين لأوروبا : فالاستشراق التقليدى القديم ما يزال قادرا على أن يغير - ولو قليلا - افتراضاته الثابتة التى ثبت عندها معظم عصره ، وذلك عندما يلاحظ - بمعلومات جديدة ، صحتها دون شك ، مؤثرات أخرى من مناهج وروايات نظر مختلفة ، واحتكاك ساخن مع الرؤية المناقضة تماما لرؤيته التقليدية .

وهذا حوار لاشك في جدواه ، للمعرفة والمنهجية - والحضارية - للثقافتين - اللذين فرض عليهما التاريخ - وفرضت عليهما الجغرافيا ، وغالبية مكوناتها الثقافية ، بأن يتجاوزا ، وألا يتوقف التفاعل بينهما ، أعنى : الشرق والغرب .

بغلة المواطن غالب المنصور



« حافظ عليها يا ولد فهي عصارة عقل نذرت نفسها إن
يعشقون الوطن ، وأنت عاشق للوطن ، من خلال أوراقها
عشقته إلى حدّ الذويان ، ولابد أن أوراق الصحف
اكتشفتك أولاً ثم انتظمت في الحجى كل صباح لم تخلف
موعداً لتقلب صفحاتها أو تستمتع برسمها وصورها
الملونة أو التي كانت تبوئك ملونة وبك التي لم تكن ملونة
على أي نحو ، وإحدا كنت تقرا السطور وأنت تهز رأسك
ارتياحاً لأن إيمانك الراسخ كلن يتأكد في كل مرة بأنك لم
تخطئ الاختيار ، كانت كل الأشياء من حولك تبدو
واضحة جلية ، وليس هناك في الدنيا أفضل من إيمان
الرجل بعقيدة يزداد رسوخها أو يمان يقنى في عشقه أو
حتى فكرة أو حب متجرد لمعنى أو مثال أو قيمة ، فها هنا
يا ولد لأنك بفضل أوراق الصحف أحبيت الوطن ، تاريخه
القديم والمعاصر ، المكتوب وغير المكتوب ، المحسوس
والملموس وما يتخفى بين السطور ، وكله ، كله بفضل
أوراق الصحف التي تسعى إليك في حقيقة الأمر أكثر من
سميك إليها ، دك من تلك التفاصيل البلهاء من كونك

اغفروا لي تلك الجسارة التي أصابتنى وتملكتنى
وبفعتنى دفعا لأن أبوح لكم ببعض ما جرى لي في تلك
الليلة الغريبة التي تختلط فيها كل شيء إلى درجة
أريكنى وأوعزت لي بأن أتشكى من تلك المدينة التي كنت
قد حسبته صفت وراقت أو على الأقل خففت من كراهيتها
لي بعد زمن طال لازمتها خلاله ، أكليد منها وأقلام
وأحرص على قراءة الصحف ، حكايتي مع الصحف يطول
شرحها ولعلني لو أسعفتني الوقت وطالعتني الألفاظ
أحدتكم عن غرامي بتلك الأوراق التي اصفررت بفعل
الزمان ، هو عشق قديم قديم على أي حال ، وأنا العاشق
أحبي معشوقتي وأحرص عليه حرص الضمير الضنين ،
لا أقربك قصاصة منه ، وفيما للوعد الذي قطعته على نفسي
بنفسي ، كنت أقول لروحي وقد تزايدت الأوراق وزحفت لي
كل مكان .

استمعته وحدي ، الآن لم أعد أهتم ، ربما لأنني لست وحدي الذي يكلم نفسه بصوت مسموع ، أصبح لي شركاء ، وكاد أعرفهم وأعرف الشوارع التي يستخدمونها وفي أي الأوقات يمكن أن ألتقي بهم ، أرتبهم ولا أتبادل معهم أي حوار ، هم على كل حال نوع آخر من البشر ، نوع فاقده للسيطرة على تصرفاته اللائقة ، مفلوت عيارهم كما يقال ، حالتي شيء مختلف ، فطوال عمري أكلّم نفسي ويصوت ولديّ الأسياح ، أنا رجل وحيد ، وحيد وحدة خالصة ، ومشغول بأمر خطير ، صحيح أنني لست مفكراً أو فيلسوفاً أو كاتباً في صحيفة يبيع في عرض الأفكار ، ومعكوس نفس الأفكار في الشهر الواحد مرة واحدة على الأقل ، لكنني قارئ لهم ، أترصد أقتلهم وأرسمها في مخيلتي وهي مثل بدول الساعة أحياناً ، أو الصواريخ الموجهة في أحيان أخرى ، ولكل واحد منهم في ذاكرتي خاتمة ، وليست أدري إن كان كان من حق المواطن الطيب أن يفعل مثل هذه الأفعال دون أن يلام على جرائه في الحكم على حملة الأقلام ؟ لكنه حدث ووجدتني بسبب تلك الأكوام من الصحف مشغولاً بالحكم عليهم ، وأنتم تعرفون أن الناس لا تتساوى في شيء ، فبهم الوضيع والمتواضع ، العظيم والمتعالم ، الذكي والمتداني ، فهم وفهم ، السادة والفقلاء ، والصامعليك والعبيد ، الأسايل والأراذل والمتشققون والمتطفنون ، أنتم أنشأق الآن الى بؤرة البحر قبل أوان اليوح ، ويلزم إيهنا السادة أن أترجع قليلاً مادامنا قد حُدنا سلفاً أن تلك الليلة الغريبة التي اختلط فيها كل شيء بكل شيء كانت هي البداية ، ولا يحق لي أن أختطعاً لأحدثكم عما جرى بعدها وما استكشفته تباعاً من أمور السادة الذين كنت أكن لهم كل توفير وإجلال ، كنت أقدم أسعاعهم وأربددها بحساس المؤمن بكل ما يطرحونه من أفكار حتى حدث ما حدث وخبرجت غير آسف من دائرة الانتهاب والتبعية المطلقة إلى منطقة الشك والرغبة في المراجعة ، مراجعة الأفكار والآراء

تشتريتها وتدفع ، فالمسألة ليست مجرد حسابات تدفعها من حرّ مالك ، وأنت على سبيل المثال تدفع دائماً ثمن كل شيء ، مثلاً مثلاً ، أنت تدفع ثمن الوجبات المتكورة ، فول وجبن وفلافل وعيدس ولحوم وأسماك وبامية وقدرج ومخللات وسلطات ، خضروات وبروتينات وفواكه ويقول لا حصر لها وكلها من خيرات الوطن ، لكنها ذهبت ، كلها ذهبت - وبدا لسوء الحظ - في المجاري ، ماذا تبقى لك من كل تلك الاحمال التي كنت تلطفها على صدرك وأنت راجع من مكتبك وفي جيب سترتك جريدة الصباح ؟ لا شيء كنت تبلى وتملا كرشك ثم تتمطلي كقط شعبان ، تتكاثب وتتلم ثم تصحو وتملا كرشك مرة أخرى وتمطلي وتتشاب ، وكل شيء الى زوال ، وما تبقى لك يوماً غير الجوع ، مهما أكلت وهضمت أو عانيت التبعة ، كان الجوع ياتني قبل الوجبات ويمن الوجبات ، وكنت تحسه أحياناً أثناء الوجبات ، جوع متواصل لا سبيل إلى الخلاص منه ، ولابد أنك لم تصب كم مرة في اليوم شعرت بالجوع وكم مرة شعرت به في الشهر والعام والعمر ، لو حسبتها لنهت في الحساب ، شبعك الحقيقي كان في الأوراق ويسبب الأوراق ، وعليه فأنت مدين لتلك الأوراق التي احتفظت بها في مسكك ولم تقطع فيها أبداً ، هي كذك وثروتك التي لا تقدر بشئ ، والتي يلزم أن تستمر في حراستها وحمايتها من كل المخاطر ، كانها وطن ، وملكك أنت على الأقل ، فأنت تسكنها بقدر ما تسكنك ، تحفظها بقدر ما تعشقك ، ووقتما نشاء تستعيد الزمان والأحداث وتسترجع الناس فيها وأنت الرجل الوحيد ، لا خلفه ولازوج وقد تخطيت السبعين . »

بمثل تلك العبارات كنت أتحدث إلى نفسي بصوت مسموع ، هي عادة قديمة على كل حال ، الحديث إلى النفس بصوت مسموع فطوال عمري أتحدث إلى نفسي بهذه الكيفية ، في السابق كنت أخفض من صوتي بحيث

والاساليب والمصائر ، والورق أس البلاء ، المعشوق الذى يضعك فى مواجهة نفسك وزيماء ايضا فى مواجهة العلم باسمه ، هو الورق المكتوب بالصدق بالزيف ، الورق القادر على إيقافك وقت الزهم ، والقادر ايضا على تنويمك أو عزك عن كل ما يدور حولك فى هذه الدنيا وأنت وأهم أنك فى بؤرة الأحداث ، شيء مثل هذا حدث لى ويلزم أن أحتكم عنه ، أحتكم بالتحديد عن صراصير الورق ، هناك فى الدنيا صراصير خاصة بالورق .

عيسى ومنذ البدايات القديمة أننى نؤام ، نؤام بطبعي ، وربما يتوافق ذلك مع ما جرى مؤخراً ، فجأة ودون مقدمات تكتشف الاسباب التى أوصلتك إلى ما وصلت إليه ، المفطر أن يحدث ذلك بعد فوات الأوان ، كان المرحوم أبى من دماء الصحو المبكر ، وكان يقول لى فى كل مساء أن للصحو المبكر سبع فوائد ، والحقيقة أن الرجل كان يقولها لوجه الله الكريم ولا أستجيب ، كان يستيقظ قبل الفجر بساعة أو أكثر ، يتوضأ ويقرأ القرآن فى القاعة ، ثم يذهب إلى الزاوية ليؤذن للناس ، يذكرهم فى كل مرة بأن الصلاة خير من النوم ، وكان الناس يستجيبون ويأتون وكان هو يباهى بذلك ، ويتلقى كراهية الشيوخ الضعير ذى الصوت الأجهش الذى يعظ الناس فى خطبة الجمعة ، ويبدو أن الضعير كان يعاير أبى بسبب غيابه عن صلاة الفجر ، يعايره مستشهداً بأنه الذى لى مثل عمرى والذى كان يقوده لتأدية فريضة الصلاة فى كل فجر ، وأحسب أن أبى حاول معى بكل الوسائل ، بالكلام الطيب والتوبيخ والضرب والحرمان من الأكل ، لكن كل هذه المحاولات باءت بالفشل ، ويبدو أن فشله معى وأد فى قلبه حسرة كبيرة ، ويأنت على تقاطيعه الأحزان والتجاعيد ، وكلما كبرت تزايد الكثر على ملامحه وكان يقول بأسى :

— خبيت أملى فيك يا بطل .
ويضيف
— عليه العوض ومنه العوض فيك .

ولأننى كنت وحيدة فقد ظل يحاول ويحاول ، وفى الدنيا ناس لهم أدعة مثل أدعة اليفال أو الصمير الصميرى ، هؤلاء الناس البسطاء يعجزون عن الاستجابة لأطفال النصلح ، وليس فى الأمر رغبة فى العناد أو العصيان ، ربما العكس هو الصحيح على طول الخط ، عندهم رغبة فى الطاعة مع استحالة تحقيقها ، لقد تبدى لى فى لحظة كشف نادرة أننى كنت فى ذلك الزمن مجرد بطل أو حمار حصاوى عاجز عن تأدية طقس الصحو المبكر ليرتاح أبى ويهدأ ، يريد كيد العدو ، لكن الأمر لم يكن بتلك البساطة ، كان لابد لليفال أن يتخطى الحاجز المستحيل ، وكان من المستحيل أن يفعل ، وكل بطل فى هذه الدنيا مؤزج بجهاز الطاعة العمياء والاحتمال ، راضياً وهدياً ، تركبه وتضربه وتتخسره ولا يكمل أو يكمل ، لكن البطل ليس حصاناً أو حماراً ، البطل فإن مثل أى كيان فإن فى هذه الدنيا الظالم أهلها ، يدرك البطل تلك الحقيقة البسيطة ويتعامل على أساسها ، لقد جاء إلى الدنيا بفعل الصدفة المؤثرة عندما التقى حصان وإتان أو فرس وجمار فى لحظة شيق فسد قانون النوعين ليطلع الهجين الفاسد بعد عمر يطول أو يقصر ، لكنه يعرف تلك الحقيقة البسيطة رغم كونه بفلاً ، تستعبده وتشقيه وتتخذ حصيلة جهده الممر كله ، سخرة بكما لقاء حيات من الفول وحفلات من اللبن ، وعندك الكرياج تسوطة إذا تباطأ أو بدا لك أنه تباطأ ، وتصدق تلك القرية الشائنة بأنه لا يحس وأنه لا يتألم ، صدقونى بإسادة أن بفال العالم ، كان بفال العالم تتألم وتتروجج ويتكتم الوجع ، هى كائنات تتعس سقطت فى أيديكم لتخدمكم ثم تدفن وتسلم منها كل حقوقها حتى حقها فى أن تتكاثرت وتتوالد شأن كل كائن حتى يحافظ على نوعه مثملاً

تفعل بحرية لحد أنواع الحشرات ، وأى منتصف ليل أن يدافع عن تلك البغال النعسة ، اذكر تلك البغلة التى كانت فى دارنا ، نهاى بها ونشغلها الوقت كله وهى تطاوع حتى أصابها ما أصابها ، سقطت ذات مساء وعجزت عن القيام ، رايتمهم وهم يرفعونها بقسوة من وسط الدار ، يحملونها فوق عربة يجرها حصان ويهذين بها إلى جسر المصرف ، يذهبونها وينفصون أياديهم ، كانت الشمس تسقط على عينيها المفتحتين فى ظهيرة ذلك اليوم من بؤوبة ، جلسنا ننتظر تحت ظل شجرة التوت ، وعندما وصل كامل الدباغ « تحدث مع أبى إن كانت البغلة فيها الروح ما زالت ؟ فأشار إليه ليرى بنفسه ، كان كامل الدباغ يبدو متحملا ، أطل على البغلة وعاد ثم جلس ، هز رأسه وهو يشرب كوب الشاي واقترح :

نخلص عليها .

فكر أبى ، ربما صعب عليه حالها ، استعمله وأوصاه بعدم سلب الجلد مادامت تتحرك ، لكن كامل لم يكن على استعداد لأزيد من الانتظار ، استقدم حجراً مركباً فى ضرب البغلة فوق أم رأسها والبغلة ترفس الهواء فيعاود أخذه وضربها بزم أكثر ، ولابد أنها كانت تتوجع والدم ينزف وكامل الدباغ غارق فى عرقه ، لكنه أطمأن عندما وجدها تنفخ عدة انقباضات ، قيد سيقانها بالحبل وكانت قد كتف عن تحريكها ، وبدأ يسلب جلدتها من منطقة البطن ، لم يتشغل بقرط الدم التى تلتصق بخصره وكف يده التى تسلب ، وسحبني أبى لأجلس تحت ظل التوتة حتى لا أصاب بضربة شمس ، ولم يطل الوقت أو ربما طال ولم أشعر إلا وأبى يهرئني وأفتح عيني لأرى جلد البغلة على كتف الدباغ ، نظرت إليها وبدا لي أنها كانت تتنفس والشمس تنعكس على العينين اللامعتين المفتحتين تشكيان بلا دموع من عرى لحمها الذى تكاثرت عليه أسراب الذباب .

— أصبحى يا بقل —
 قالها أبى فلم أطاوعه ، تذكرت البغلة ، ربما على غير وعى قريت أن أعاد واستمر في النوم ، لكنه بعد ما عاد من الصلاة أيقظنى فليست ثيابي وذهبت إلى المدرسة فى البندر ، كان طابور الصباح قد تحرك فى اتجاه الفصل ، وكان مدرس الألعاب عند الباب يحتجز المتأخرين أمثال ، طوَّح عصاه وأصدر حكماً :

— إقرء ايدك يا بقل .

أعادت العبارة بقلتنا المسلوخة إلى الذاكرة ، حزنت من لجلها وهان على الوجع ، أربع ضربات بالعصا ، على كل كلف ضربتان ، وربما من بعدها أصبح من المألوف أن أصل بعد أن يتحرك طابور الصباح ، وبألية أفتح راحتي وألقى الضربات وصفة البطل ، ولى كل مرة أحس بالوجع أتذكر كامل الدباغ — ولا أدري لماذا — لحظة أن كانت كله ملوثة بالدم ، كنت أكرهه وأكرهه نفسى لأننى من نفس العائلة الصغيرة ، كنت على وجه التحديد أكره اسمى — غالب الدبَّاع — لكننى أبداً لم أجسّ على البوح بذلك للكرهية لأحد ، ولست أدري أى نوع من العلاقة بين كراهية الاسم وبك الرغبة فى الصحو المتأخر ، كانت نصائح أبى تتوالى لى أصمو ميكراً كما كان يحدث فى السابق ، وكان يحاول قدر جهده وأعانده ، يهزني بهنف ولا أقوم ، أتمنى فى بعض الأحيان أن يندس سقف القاعة على رؤوسنا لى أخلص من محاولته لإيقاظي ، ومرة بدا لي أن العمل ممكن إذا قتت وسكنت على رأس زجاجة « الجاز » ثم أشفط النار ، هل فكرت أو أشفطت بغير إرادة حتى لأقلع مايلدا لي أنه العمل ؟ سكيت « الجاز » وأشعلت عود القناب ثم قرَّيتم من طرف جليابى ، ولعنى كنت بين النوم واليقظة ، ولعنى قلت كلاماً عن رغبتى فى أن أرتاح وأريحهم منى ، قالوا إننى قلت ، فلابد أن أكون قد قلت ، هل كان الصبر يصوبنى ويشملنى لأننى أشتعلت بالقلع ؟ وهل أفتت من غفوتى الصباحية أو

صحوى الغار وقد انطفأت ؟ ومن ذلك الأب الذى أطفأتى
فلا احترقت ولا ارتحت ؟ يصعب على الآن أن تذكر
التفاصيل ، لكننى من بينها صرت فى الدار بغلا رسميا ،
عندما إلى الحد الذى أوصل أبى إلى حالة من اليأس الكامل
أو التسليم بالواقع الجديد ، ولعلنى كنت لاحظ التجاعيد
وهى تزحف إلى ملامحه ، وربما لم أصدق دعواه للكررة
بأن لهم سكن قلبه وأن خيبة رجائه فى إصلاحى سوف
تقضى على ما تبقى من عمره ، لم أصدق حتى مات بالفعل
فهدمت ، أوثنى دارا قديمة من الطوب اللبن وإشاعة
رؤدها ناس الكفر بأننى قتلت ، استشهدوا بشكليات منى
وأمروا بأننى قضيت عليه قبل الأوان ، كان السواظ
الضريز الذى كرهه يطعن لهم فى صلاة الجمعة أن فى الكفر
ابن عاق ويلزم إخراجها من زمائه ، وكان من الصغى على
صبي فى الخامسة عشرة أن يحسن الدفاع عن نفسه
ويذكرهم بأن « لكل أجل كتاب » ، وفى كفرننا وكل كفور
الدنيا من له ظهر لا يضرب على بطنه ، ظهري وسدى
راح يا سادة فمن كان لي يحمينى ويدافع عنى وأسرتنا
بضعة دباغين جوالين من كفر إلى كفر ومن بندر إلى مركز ؟
كامل الدباغ فات الكفر وهجأ إلى أرض البرارى يبحث عن
جش أو حمار ميت يسلم جلده ويدبغه ، ولأيد أنه ليس
هناك فى الدنيا أفسى من خروج صبي رقم إرادته من كفر
عاش فيه زمنا بتهمة زائلة لا يملك فيها ، ولم يكن فى الأمر
أكثر من عجز عن الدفاع أو إثبات العكس .

مشكلة المشاكل بدأت بصنّضار ، مجرد صرصار حر
يتجول فى هدأة الليل كما يحلوه ، ولقد عشت عمرى الذى
طال دون أن تكون هناك أدنى علاقة بيني وبين تلك

الكائنات ، مالى بالصراخ ؟ علاقتى بها هامشية إلى
أبعد حد ، أو هكذا كانت حتى حدث ما حدث فى تلك
الأمسية عندما شعرت بحركتها أولا وهو ينفخ على جسد
الراقدة .. فى استكانة ، ولأيد أننى أزحت عنى وعاد أكثر
من مرة إلى حد القلق ، قمت وأضأت مصباح الحجره
لأراه ، صرصارا أصغر يتجول فى المكان ، لبتنى فقلته
لأخلص منه وأعاد النوم ، لكننى لم أقبل ، جلست أتأمل
وهو يفر ويختبئ بين أوراق حزمة من أوراق الصف ، ثم
يعد قرون استعمارته ويتبعها خارجا براسه أولا ، وعند
أول حركة ولو كانت هزيلة يعاود الاختباء ، قلت لنفسي ،
لنت يا ولد قارىء صف ، ضيعت عمرك فى قراءة
الصف والاحتفاظ بها ، هى كنزك الذى لا يقدر بشئ ،
فلو عرفت الصراخ طريقها إليها لفسد كل شئ فى وراج
تبعك هدرأ ، تأمل الصرصار ويكند ، أنه واحد ضل
طريقه إلى المكان ، وعندما تلمطن يمح لك أن تنام ، ولعلها
كانت المرة الوحيدة التى أقوم فيها من غفلتى واستشعر
القلق ، أجرب الأرق الذى سمعت عنه دون أن أعايشه ،
تجولت فى كل الأركان لاطمنن على كنزى المربوط فى حزمات
من أوراق الصف ، ثلاثون عاما أو تزيد وأنا حريص على
أوراقها ، ومنذ أول صحيفة اشتريتها لم أفرط فى ورقة
منها ، احتفظت بها ، كانت غرامى وعشقى ، فيها أرائى
شابا حالما مكتوب اسمه ضمن من نجحوا فى الشهادة
الابتدائية ، وفيها أقرأ كل شئ عن الولد والنحاص
وكتابات عن الشباب الذين خرجوا فى مظالمهم وفتنوا
« الجلاء بالمساء » وكتابات عن الاستعمار قيل أن يحمل
عصاه على كتفه ويبدل ، وعن القنائة التى تأملت والسد
الذى أنبنى ومقبرة الغزاة ، وفيها إعلانات عن الحديد
والصلب والوحدة والانفصال والنكسة والعجز والصلح
والافتتاح والمنصة ومحداث طايا وإكمال النصر ، وفيها
مبالغات عن مليارات تم تهريبها إلى الخارج وديون
وشركات استثمار ، جرائم وبطولات وحماقات ومحكمات

وكتابات ويلاهات ، ثروة طائلة تساوى أعصار من عاشوا
ومن رحلوا ، ثروة لا يقدرها حق قدرها غير قديس أو راهب
نذر نفسه للحفاظ على كل قصاصة فيها ، وما هو

الصرمصار يأتى ، قلت اشتريت عيبة المبيد الضميرى التى
تقضى على الصرمصار ، وعندما طلع النهار خرجت ،
أشترت العلبية واستخدمتها بإسراف حتى فرغت تماما ،
لعلنى شعرت بنوع من الارتياح ، ارتياح من يؤدى واجبه
بدقة ويحق له أن ينام .

في الليلة التالية حدث نفس الشيء ، تحرك الصرمصار
فوق بدنى المهدود لقت ، ورايته ، نفس الصرمصار
الاصفر وهو يركب ويترى ، يتوارى بنشاط مددش بين أوراق
الصنف ويتلصص بقرنى أستشعره ثم يخطيه ، كأنه
يلاعبنى ويكيدنى ويسخر من عيبة المبيد التى أفرقتها فى
الصباح الباكر ، المهم أننى للمرة الثانية سهرت بالقلق
والأرق والخوف على كزى الرصوص فى كل أركان المكان ،
قلت لنفسى أغبر الصنف ، غيرته وافرغت العبوة عن آخرها
وانتظرت المساء ، وفى المساء ادمنى الصرمصار بنفس
الصرمصار وقد ازداد جراءة الى حد أنه كان يتمشى على
راسى وعقلى ، أدفعه بعيدا عنى فيبتعد ثم يعود بجسرة
إرهابى متمرس على الاقتال وتغيير الدم ، أقولها لكن بكل
سعادة يا سادة ، غيبت الصنف مرات ومرات ، يمكن أن
أؤكد لكم أننى جريت كل الاصناف بلا فائدة ، المفزع ،
المفزع بحق أن الصرمصار تكاثر ، أصبح جيشا من
الصراصر جاهزة للهجوم ويث الرعب فى القلب ، كنت
أطارد بها بنعال الأحذية والضياع ، أقتل الولد منها
فيظهر بدلا منه العشرات ، المات ، صراصر فى الأركان ،
فوق أوراق الكز الذى احتفظت به على الفراش الذى
استخدمه للرقاد ، فى المطبخ بين أكياس الخزين وفى

الثلاجة داخل علب الجبن ولقوى حبات الفاكهة وأكياس
اللحم المتجمد ، صار الأمر هما يصعب الخلاص منه ،
وتدخل الزمان ، الصبح والظهيرة وهلب الليل وما قبل
الفجر وبعد الفجر ، صرت لا أملك أن أميز الوقت أو
أعرف الفارق بين الضوء والعتمة ، تدخل الصبح
الرقاد والقلق ، وعز على النوم وما عدت قادرا على أن
أقصر بين ما هو حقيقى وأوجه فى صحوى وما هو كلبس
أتعذب بالوقوف فى أسره والكنز الذى امتلكته يشق الأنفس
وكتكت أحسبه بالقيام وخالدا وأرتب نفسى لإعلان رغبتى فى
التبرع به لإحدى المكتبات العامة ، والصحف الإعلامى
الذى سوف يدور حول الرجل الذى احتفظ بكل ورقة ليفيد
منها شباب الباحثين عن الحقيقة ، نفس هذا الكنز يتحول
إلى نفايات من أوراق ممزقة أو متأكلة الأطراف أو منحوتة
من الداخل بإسنان وحش شره ، أكوام وأكوام من
جزئيات الورق المفروم تتطاير وتسكن فى الأركان ، ومهما
كنست ونظفت ومالت سلال المهملات أجد المزيد والمزيد ،
وكأننى كنت نحلة تدور حول نفسها وقد أصابها جشرات
الضمرىات فلا هى ماتت ولابقى لها رجاء أو البقاء ، كنت
أرتمى فى أى مكان من كثرة الإتهاك وأرى جيش
الصراصر تزحف ، تتخذ من رأسى وعقلى وكل بدنى
مرتعا أو محطلا استراحة وتصدر من حركاتها أصوات ،
كانت تصدر عن تلك الصراصر بعض الأصوات ، ولقد
بدأ ل مرة أنها توبخنى قائلة :

— اصصى يا بقل .

تذكرت البقل القديم وورقته العاجزة عند جسر المصرف
وقد سلخ قريينا جلده ، لا أبلغ إن قلت لكم إن العبارة
تكسوت وطفت فى الذنى أكثر من مرة حتى بدأ ل أن
الصراصر أكلة الورق تتكلم ، كنت اسمعها وهى تتوعدنى
وتتوعدنى يسلم جلدى ما مدت قد صرحت بغلا بحساباتها
هى أيضا

فكرت في الدار التي كنت قد ورثتها في الزمن القديم ،
قلت الجأ إليها واسكنها فرارا من مطاردات تلك الجيوش
من صراصير الورق الضميرية ، فلعل الشيخ الضمير الذي
أخرجني من الكفر مات أو رحل ، ولعل الجيران لم
يأخذوها كل بحسب قدرته على الاغتصاب بوضع اليد ،
ولعل الهوام والجردان لم تشغل كل أركانها ، كأن علي أن
أختار لنفسى اسماً آخر - غالب المنصور - بديلاً من ذلك
الاسم الذي ورثته مع الدار القديمة ، ويدأ لي أنني ما زلت
قادراً على الاختيار بين البقلنة علي وزن البقلنة ، بمعنى أن

أقبل معاملتي هناك على أساس أنني بحسب ماسماني أرى
مجرد بقل ، أو أن أبقي في تلك المدينة وأبحث في جنباتها
عن مركب جديد من مواد قادرة على مساعدتي في صراعي
للربير مع تلك الصراصير اللعينة ، فلملني أتمكن وأنا في
هذه السن منها وأقدر علي إبعاد خطرهما عني ، ويبدو أنني
أصبحت علجراً عن الكلامان ، وجهزاً لمزيد من البوح
بما كان وآمالاً في الخلاص فهل تجاوزت حدودي لأطلب
منكم القفران ؟

أنشودة للكثافة

الشاملة بهذه الحقيقة القائمة فسوف تعجز بالضرورة وبالتعريف عن أن تكون ناقلة كاملة للواقع .

ومن ثم لم يبق بعض تعريفات الفن أنه كما هو أيضا صناعة الأشواق والأحلام فهو كذلك اقتطاع من الواقع بالضرورة ، بمعنى أن الفن يفرض أختياراته الخاصة .

لم الكثافة في اللغة وفي الخبرة ؟ ولماذا لا نضع بدلاً منها السهولة والبساطة ؟

لأننا نفترض أن الفن يصفه عامة والصفة بصفة خاصة .. هو يسعى لشئيين متلازمين ، على الأقل ... سعى إلى المعرفة ... كما أنه يسعى إلى التواصل ... فليس الفن نشاطاً فردياً بالضرورة ... ليس هو مجرد معرفة الفنان للواقع أو للخبرة أو للوجود أو ما شئت من المسميات لمجرد المعرفة الشخصية . هذه الخبرة مقصود بها المشاركة بين الفنان وبين المتلقي .

من المسلم به أنه لا يوجد فن جيد بدون صنعة جيدة .
أما عن كثافة اللغة فنحنها تعني عندى بالضرورة غنى في الخبرة القصصية نفسها ... غنى يتطلب من الكاتب ألا يعتمد على قوالب أو إلى تسطيحات ؟ أو إلى نوع من السهولة والبساطة - وهي كلها مفهومات تحتاج إلى قدر من التفكير - لأن الخبرة القصصية دائماً تستمد غناها من غنى الواقع .

هنا أيضاً نقودنا أقدمنا إلى مفهوم شديد التعقد شديد الخطورة شديد الإثارة للخلافات ، مفهوم الواقع . سوف أقصد بالواقع ببساطة شديدة وجوداً مفترضاً لا يقتصر على الظواهر الاجتماعية بكل ما فيها من تنوع ... سوف أفترض إذن أن الواقع وجود معقد وشديد التركيب يعتمد الصحة كما يعتمد الحلم . يعتمد العلاقة بين الأشياء وبين النوات كما يعتمد العلاقات بين الأشخاص بعضها ببعض ، ويعتمد علاقات أخرى ، يكاد لا يحصىها الحصر . مهما بلغت من ثراء وتنوع وسعي للاصطحة

السؤال إذن هل الكثافة تقف عائقاً أمام المشاركة ؟ هل الكثافة بما تحمل من احتشاد وما يترتب عليها من غموض تؤدي إلى قطع هذا الشق الأساسي ، وهو شق التواصل ، شق المشاركة في الخبرة ؟

إن الفن يفترض اختيار النظام ، أي يفترض اختيار نمط ، هو أفضل اختيار . وطبعاً النظام لا يعنى مجرد الترتيب ولا يعنى مجرد التنسيق . إننى ضد كل الأعمال التفعيل ، بدءاً من التكليف إلى الترتيب إلى التنسيق وإميل كثيراً إلى أفعال الانبشاق ، الأفعال التي تبدو وبشكل مزاوغ كما لو أنها طبيعية وعفوية وثقافية . ولكنها في واقع الأمر تأتي نتيجة لنظام خفي ، ولنسق كان مفروضاً ، أقصد بهذا محاولة نفى فعل التكلف وفعل التعمل في الفن ... ومحاولة الوصول إلى قيمة مهمة وثمينة ، قيمة انتضاع الفنان أو تواضع الكاتب أمام الواقع بحيث يقبل ما في الواقع من كثافة وغنى وتعقد ولا يفرض نفسه عليه ، أي لا يفرض تسطيحاً أو تبسيطاً أو نوعاً من المباهرة عليه .

الاختزال المكثف المنسق والاختيار الدال ، في تصويري ، هما العلامتان الأساسيتان في العمل الفني . هذا الاختزال لا يعنى سد الياح أو إغلاق الطريق أمام ما قد تفرضه الخبرة نفسها من تدفق عارم وأنشغال لا تكاد تلقى أمامه سدود الصنعة ، لكن هذا التدفق وهذا الانشغال ، هذا الانسياق ، هذه العفوية ، هذه المرونة التي لا تفتقر عن صفات الحياة نفسها ، ليست بطبيعة الحال هي الفوضى غير المحكومة . وهو ما أعنيه بالنظام وبالتنسيق .

التوازن الدقيق بين القانون والحرية ، بين النظام والتدفق ، ما أسعد الكاتب حين يعثر عليه وحينما يجد نفسه له وفق إليه . 1

بالطبع الكثافة تفترض اختياراً من الكاتب لما في الكون وما في الخبرة من كثافة قائمة بديهيها لا يمكن إنكارها ، ومن احتشاد وتعقد لا يمكن نفيهما . فهل في الكون أو في النفس واقعة بسيطة سلاجبة ؟

إن كل وقائع الحياة والحلم أشياء مركبة بطبيعتها .

أريد أن ألس بسرعة مفاهيم السهولة والبساطة التي سادت الفكر النقدي فترة ما عدتاً ... بل كانت من عمد النقد في الشعر القديم ... هذه المفاهيم تحتاج إلى إعادة نظر على الأقل : هناك طبعاً المقولة النقدية الشائعة : (السهل الممتنع) بمعنى البساطة التي تنبأت عن سيطرة الفنان سيطرة كاملة على مادته بحيث تصل إلى القارىء مصفاة من كل صعوبة وما إلى ذلك ، وما إلى غير ذلك ، وما يجري في سياق ذلك . إننى أتساءل هل في هذا المفهوم دعوة إلى للتصريح الآلى ، إلى الاستغناء ، واختيار سابق عما في الكون والوجود والخبرة من غنى واحتشاد ؟

في واقع الأمر أتصور أن الكثافة اللغوية التي لا تنفصل عن كثافة المادة القصصية ، لا تنفصل أيضاً عن مادة الخبرة الفنية التي تتبع منها ، ولا تفرض عليها .

هذا النوع من الكثافة ينبع عن سعي دائب ومخلص ومستمر للتضحية بجاذبية متداخلة وسهلة هي جاذبية ما يسمى « البساطة » ، وهي في الواقع « خداع البساطة » . هذه الكثافة سعى إلى اكتشاف ومعرفة الثراء الذي يحيط بنا من كل جانب ... إذا ما نحن اخترنا بساطة التصريح ، وسهولة التناول فكأننا نفقر أنفسنا ، ونفقر هذه المادة الفنية التي تجيش حولنا باحتشادات طيبة منها فوق طبقة تقي بقلل الوجود وعنايت له يكاد يكون فائداً ...

مسؤولية الفنان أنه يستطيع أن يتحمل هذا العبء وأن يجد نسقه الخاص الذي يتفق مع وجداننا نحن بحيث

تتحقق معرفة جديدة كما يتحقق تواصل ومشاركة : وهذا يعنى بالضرورة ما دعوت اليه طول جهدى في هذا المجال من ضرورة مشاركة القارئ - مشاركة المتلقى - مشاركة إيجابية وفعالة وخلاقة في إيجاد الخبرة الفنية .. ليس القارئ مجرد متلق سلبي ، مجرد رجل أو امرأة يريد أن ينجى الوقت ، ويتسلل بما يهدده الصواس ويدغدغ المتطلبات . إنما اتصوّر القارئ أو المتلقى في العمل الفني بصفة عامة مشاركاً فعالاً ، من غيره لا توجد الخبرة الفنية نفسها بل لا وجود للعمل الفني أصلاً .

ولعل من لخص خصائص أدبنا مسالة « اللغة » . أزعج أن للغة دوراً يختلف قليلاً عما للغة في معظم الآداب الأخرى . لغة في الثقافة العربية مايكاد يشب سطوة « المطلق » . اللغة تصوّر في كثير من الأحيان كأنها هي نفسها « المطلق » ، أو هي تجل من تعليات « المطلق » . وأيست هذه القضية جديدة على أية حال . إن لها تاريخاً حافلاً في ثقافتنا . لغة عندنا قداسة ، ومهابة ، وقدم جليل ، ولكنها بطبيعتها يجب أن تكون خيرة معاشة ، خبرة إنسانية ، أيضاً ، وأيست « إلوية » فقط ، شيئاً دائم الحدادة على عرافته . اللغة العربية في حسي ، وفي معانتي كروائي وكاتب ، لغة فادحة الفني ، حسانسة ومرتة وقابلة للتطور . ولكن اللغة التقليدية عندنا ما تزال ثقف عتية . مازالت للعربية القديمة قداسة تمثل عبئاً على التفكير وعلى التعبير . يجب ألا تكون عبيداً للغة ، وأيساً سادتها ، وإنما اللغة جزء من الانتماء الذي يعيش ، ويعاني ، ويفكر ، ويحس ، ويتحدث بها . اعتقد أنه من المسائل الأساسية أمام القصة في البلاد العربية إيجاد حل لمشكلة « اللغة » .

كيف تكون اللغة معاصرة وهي في الوقت نفسه ؟ كيف تكون اللغة نسبية وأيست مطلقة ؟ كيف تكون حية

ومسرنة وأيست منظورة ، أو كتلة مقذوفة بها من « المطلق » ، علينا أن نتقبلها بلا مسألة ؟

وكيف يمكن أن تتواءم اللغة العربية بالذات ، بنحوها وصرفها وتركيبها السيمائي ، مع مقتضيات الكمبيوتر الذي لا مفر منه ؟ هذه أسئلة مطروحة بل ملحة .

في داخل سياق « إلوية » القومية ، أو « الحاضر الثقافي القومي » ، بتقويع العريض وتوحده معاً ، أجد اللغة عندنا متنوعة شديدة التنوع ، ويمكن أن تكون موحدة أيضاً ، من المغرب الى الخليج ، ومن مصر الى الجزائر ، وهكذا . إن العاميات المختلفة ليست ، لا في القصة ولا في غيرها ، موقفاً أو انقلاصاً من إلوية ، بل هي مصدر غنى لأنيحوس ، وخاصة في الأدب الشعبي الذي مازال حياً وفعالاً في معظم بلادنا وإن كان التليفزيون ، والفيديو ، يهدده تهديداً خطيراً ، الأدب الشعبي عنصر لأيحتمل فقدانه . هذا إلى أن في وحدة العربية ، في مجملها وعلى اختلاف ظلالها ، مصداً للتواصل لا يمكن الاستهانة به . وفي داخل كل عامية من عاميات العربية هناك « لغات » متعددة كلها يمكن بل ويجب أن تكون ملزمة وأن تكون فعالة .

بالطبع علاقة الكاتب بلفته مصالة جذرية في عمل أي كاتب ، أريد فقط أن أشير إلى أن مدرسة أو اتجاه اللغة الباردة المحايدة الصحو ، على غرار لغة هينجواي أو لثم لغة بيبكيت بعد ذلك ، لابد أن تنتهي - ولعلها قد انتهت بالفعل - إلى طريق مسدود . زعمت هذه المدرسة أنها تخرج لكي تسمى الشجيرة « شجيرة » ، فقط ، دون مجاز ، دون إضافة . دون أن يُضفي الكاتب عليها شيئاً من نفسه ، وبذلك يعيد إلى الأشياء برائتها الأولية ويخلقها من جديد ، في ضوء مطوّر بل طاهر أصلاً . ومع ذلك فإن الكاتب لا يمكن أن يقتنى ولا أن يفتنى ، خلف قناع الموضوعية « و « البراءة الأولية » . إنه هو الذي

يختار مهما كان اختياره محدودا . والا فإذن النهاية المنطقية الصارمة لهذا المعنى هو الصمت للتام – والتخلى عن عمل الكتابة .

أما اللغة التراثية أو التاريخية فهي عنتنا على الأخص وفي هذه العقبة بالذات من أكثر الفوايحات اجتذابا للروائيين . واستخدم هذا النوع من اللغة محطوف بالمخاطر المهلكة طبيعتها . القلص هنا لابد أنه قد تمثل هذه اللغة تمثلا عضويا وحيويا ويكاد أن يكون فيزيقيا بحيث تصبح لغته هو ، وليست استعارة أو ترصيعا أو إطاراً مزركشا .

في النهاية اسمحو لي بأن أنهي ، على نغمة شخصية ، بأن أتحدث لليل عن علاقتي أنا باللغة ، ورائيا وكتابيا .

قيل إنني ادعوا إلى بلاغة جديدة أو بلاغة مضادة . لست أعرف ما إذا كنت داعية ، أصلا ، إلى أي شيء .

ليست وشائجي بلغتي تراثية فقط وليست الاستيلاذات فيها نابعة فقط من تماسي جميع بلغات أخرى ، كالانجليزية ، والفرنسية ، ولغة أهل البلد بلهجاتها ومستوياتها المختلفة – أيضا – في مصر ، بل تكاد تكون وشيجتي بلغتي عضوية وشيقية . اللغة عندي هي أيضا جسد العالم كما أنها جسدى جميعا ، وفكريا أنصا .

العلاقة بينى ، على الأقل ، وبين اللغة ليست فقط علاقة عشق وتذلل .. بل هي علاقة تشابك حياتي ، غنى الملح أن يكون مثريا من الجانبين . بل يسعى هو أن أنطق بهذه اللغة حساسيتي وفكرى ، في سياق العصر ، بل في ما أمل أن يكون سياق المستقبل أيضا . وأن أعطى صوتاً لأن لا صوت لهم ، ولما ليس له صوت من جملادات ، ليست لبدأ جامدة ، وللأحلام عن طريق هذه اللغة التي لا تنفصل عن عضوية الحياة ، ولا عن بناء العمل الفني .

لا أخفى أن ثمة نزعات تعصفت بي نحو نوع من التدمير والنسف للمقالب اللغوية القديمة والجديدة على السواء .. تدفعني حوافز غامضة وغالبية نحو نوع من التجديد اللبينية التي يتخلص تحتها الفكر والص ، محاولاً أن أجد بين أنقاض هذه الكلمات الجوهز الثمين الحى . أتوق إلى نوع من الاهتمام اللغوى الجامع الذى لا يحده حلقز ، وأعرف استحالة ذلك ، ولكن ما أن أفتح له ثغرة حتى يتنفذ ، وقد لا أضع يدى مباشرة على منطقي يحكم هذا الاهتمام ويضبطه .

ولكنى أحس من ذلك بمسؤولية مثقلة وفادحة جنباً إلى جنب مع متعة خارقة . أحس فرضاً والتزاماً إلى جانب الانصياع والاستسلام لموجة مضخية في هذا الخضم من تمازج اللغة بصادة الحياة ، فليس الأمر مجرد تقنيات وانتقالات بقدر ما هو فتح أبواب موصدة تضرب ورائها سبيل علمة تريد أن تتدفق ، وأريد لها أن تتدفق وفقاً لقانونها الخاص وحيويتها الخاصة .

هل هذه شكلائية ؟

لا أظن ، بالطبع لا أظن .

اللغة عندي لا انفصال لها عن جسد العمل الأدبي ولا عن روحه .

عندى في كل أعمال تقريبا وبخاصة في « رامة والتنين » و « الزمن الآخر » فقرات كاملة تقوم على تشييد جرس أو صوت واحد ، أى أن يبيد حرف في كل كلمة من كلمات الفقرة التي قد تطول إلى عدة صفحات . لماذا ؟ هل هذه مجرد لعبة ؟ وإذا لم تكن ، فما ضرورتها ؟

اتصور أن هناك ، على مستوى أول ، ضرورة انفعالية وتعبيرية بالفعل . ليست هذه الفقرات مجرد أرابييك خار ، بل هي كما أرجو تقتلر جانباً من جوانب خبرة الرواية نفسها في كل مرة تقطيراً مركزاً ومكثفاً ، بل وتخلص للعمل كله .

والى جانب ذلك فقد وجدت أن الحرف - الحرف وحده ، مستقلاً عن الكلمة وعن الجملة - عند الصوفيين ليس فقط مجرد اللفظ بصوت ما ، ولا هو فقط رسم ما ، لكن له دلالات هم الذين شققوها واقتنعوها أو استبصروا بها واستخلصوها . ليس من حلى إذا كان عمل يدفعنى الى هذا أن أوجد للحرف عندى دلالات تتجاوز مجرد الصوى والعضوى - حتى لو كانت تعتمد عليهما ؟

هذا الى أن اللغة عندى هى ينية موسيقية ، ولها نسيج موسيقى سحرى . فى مغامرتى محاولة أنن للفرص الى طبقة جيولوجية بدائية فى الحس ، بحيث يكون التواصل عبر جرس اللغة ، يكاد يكون تواصلاً مباشرأ ، أصلياً ، أولياً ، ذلك أن المسألة ليست مجرد ترجيع صوتى بل هى سمى .. الى خلقى موسيقى يحمل دلالة ، أى أن انصهار الدلالة والبنية أمر حيوى ، ليست الموسيقى شيئاً خارجاً أنن ولا حلية ، بل هى فرض وضرورة بمعنى ما . سمى الى سد الهوة بين اللغة بما تحمل من دلالات محددة وبين الصوت بما يحمل من إيهام ودلالة فطرية فى الوقت نفسه .

اللغة عندى ، انن ، ليست تسمية وجسبة فقط بل أيضاً هى موسيقى الكون المتناغم فيه الداخلى والخارج . وقد اقتضى هذا منى - اقتضاء الحب - بحثاً لجرباً ولأعجا وراء مورفولوجية اللغة فى العربية وارتداد المناطق اللا محدودة فى تقصيصها واكتشاف إمكاناتها ومناحيها .

ولكن البحث لم يكن بدهاة بحثاً شكلياً أو قاصصياً ولا مجرد لعب ممتع باللغة وفى اللغة ، بل هو مندمج

بلا انفصال عن هذا الوجود الذى نعانىه على مستوياته الفيزيائية والاجتماعية والكونية جميعاً ، هو بحث عن أسرار التواصل المهدد دائماً ، وفرض لأسرار « الذات » - أو على الأرجح « الذات - الآخر » فى وقت معاً ، ووصل للانقطاع المستعردائماً بين « الذات » و« الآخر » ، سواء كان « الآخر » ثقافياً من ناحية ، أو من ناحية أخرى كثن ، مطلقاً ، غيبياً ، خالداً ، أو كان « الآخر » - وهو دائماً بمعنى من المعانى هو « الأنا » نفسه - أرضياً ، وعينياً ، وعرضياً - أى إنسانياً فى النهاية ..

رماد الأقنعة

كُنَّا خَمْسَةَ أَقْنَعَةٍ يَجْمَعُنَا دَاءُ التَّقَنُّبِ عَنِ الْحُلُمِ

وَيَتِمُّ الْغُرْبَةُ

نَتَسَلَّى بِالْثَّرَثَةِ عَنِ الْإِيَّامِ وَأَحْوَالِ السَّاسَةِ

أَوْ نَتَجَلَّى إِذَا تَجَادَلْنَا فِي أَحْوَالِ الصُّوْفِيِّينَ

وَنُكْشِفُ سِرَّ الْخُرْقَةِ

وَالْأَعْيَبِ الْمُرْتَقَةِ

كَانَتْ سَهْرَتُنَا مَهْرَتُنَا

تَصْهَلُ فِي الصَّحَرَاءِ

وَالْخَلْقُ نِيَامُ فِي كَهْفِ الْأَلْعَابِ الْمَزْدُوجَةِ

وَبَيَاضِ الْأَكْفَانِ النَّزْجَةِ

.....

كان الأول مثل الثور الكونى
ينالطع صخر الرغبة بالذهب القرنى فينزف
نسعه يهتاج
قرن رمل وزجاج
قرن نصل وقاج

.....

كان الثانى من أهل الصفوة
يهوى أن يتحدث عن موت « الأيديولوجيا »
وطقوس الصخر
وتنويحات الخو
بمملكة الرغب النوى

.....

وكان الثالث من أهل الجفوة
لا يعرف إلا الكشف عن المخطو
وهتك المستور
وكان يُلوح بالكف اليسرى :
— مطرقة الطرح الطبقي دليل

.....

كان الرابع من أهل الفجوة
ينتظر الشمس على طيق الدُّم
يفمض عينيها ويركض في حلم اليقظة
من « قرطبة » إلى « سيناء »
ويغرر سؤرته في جثث الأفيال العمياء

.....

كان الخامس خربتاً ناري الطبع
رمادى الرؤيا
يكذب
يكذب
يكذب
حتى صدق أن المهرة في شهقتها السوداء
تهدى
سنبله
الماء
لعجرفة
الصُّحراء

في مفهوم الفيلم التسجيلي

يختلف العلماء في سينما التحريك والسينما التسجيلية أيهما أسبق ، ولكن لا خلاف على أن السينما لم تبدأ روائية .

وبينما لا يوجد خلاف حول مفهوم السينما الروائية أو سينما التحريك ، يوجد خلاف حول مفهوم السينما التسجيلية ، وخاصة في أدبيات النقد السينمائي العربي .

لقد كان العرض السينمائي الأول المفتوح للجمهور في ٢٨ ديسمبر عام ١٨٩٥ في باريس مكونا من عشرة أفلام من الجنس الفني الذي نطلق عليه اليوم الفيلم التسجيلي ، وهي أفلام لوميير الكلاسيكية المعروفة مثل خروج العمال من المصنع ووصول القطار إلى المحطة وغيرها .

وحتى نهاية العقد الأول من القرن العشرين كانت هذه الأفلام تسمى بمسميات مختلفة ، فمن قائل أنها أفلام الأحداث أو الموضوعات الرائعة أو الرحلات أو الحقائق أو المعلومات أو الوثائق (دوكيومنتاري) . وفي العقد الثاني أثناء الحرب العالمية الأولى بدأت تسميات بوبينات الأخبيل (نيوز ريلس) والحقيقة (كينو براهدا) كما أطلق عليها فيرتوف بالروسية .

مرارا . ولعل الأصح القول بأن اختيار جريسون لهذه الكلمة ، أدبيات النقد الانجليزي (أي المكتوب بالانجليزية) ، ونظرا لدوره البارز في تطوير السينما التسجيلية ، جعل منها الكلمة السائدة .

ورغم أن أغلب المراجع تعتبر أن تسمية الفيلم التسجيلي بهذا الاسم استخدمت لأول مرة في مقال جريسون الشهير عن الفيلم الأمريكي « موانا » إخراج فلاهرت عام ١٩٢٦ ، إلا أن الكلمة استخدمت قبل ذلك

وإن قاموس لونغمان للإنجليزية الأمريكية الصادر عام ١٩٨٣ أن الدوكيومنتارى هو « الفيلم أو برنامج الراديو أو برنامج التلفزيون الذى يقدم الحقائق (فاكس) ، وهو الفيلم المناقش للفيلم القصصى (فيكشن) . والفن فيكشن فى قاموس لونغمان تعنى كل ما ليس شعرا أو مسرحية أو قصة أو رواية فى الأدب (أى النشر) ، وإن نلص القاموس أن كلمة فيكشن تعنى القصص أو الروايات التى لم تحدث فى الواقع ، وبالتالى فمعنى فن فيكشن الفيلم الذى يصور ما يحدث فى الواقع نثرا .

وبعد بدأت السينما فى مصر ، عرضا وتصويرا ، بداية تسجيلية كما فى أغلب بلاد العالم ، وإن أقدم كتاب بالعربية عرفنا عليه ، وهو كتاب فجر السينما للدكتور محمود خليل رافد ، نجد حديث المؤلف عن السينما التسجيلية يرتبط بالفيلم^(١) التعليمي ، فيقول « استعمال الصور المتحركة فى الوقت الحاضر يكاد يكون مقتصرًا على التسلية ولكن الأفكار متجهة إلى استخدامها فى التعليم » .

ويقول الدكتور رافد « لنا فى حاجة إلى بيان أهمية السينما فى التعليم إذ إن قيمتها فيه لا تقدر . فهو يجب استخدامها فى تعليم الفلاح الأمى أحدث طرق الزراعة التى تستعملها الاسم الرائدة كالولايات المتحدة (١) ويجب استخدامها فى تعليم الطب ففى بعض الأوقات تتاح لجراح فرصة إجراء عملية فريدة فى بابها فاعمل هذه العملية يجب أن ينتفع بها طلبة الطب فى كل مكان وكل وقت ، ويجب استخدامها فى تدريس الجغرافية لعمالها فى أن التعليم يفهم من الصور التى تمثل القطبين وبعيشة الإنسان والحيوان فهما لا ما يفهم من قراءة كل ما كتب الكاتبون عنهما .

وحتى بعد جريسون لم تصبح كلمة تسجيلية هى الوصف الوحيد لتلك الجنس من الأفلام . ففى الأربعينيات استخدمت فى الإنجليزية أيضا « كلمة فيلم الحقائق (فاكتيوال) فيلم المعلومات أو الاعلام (انفورميشان) ، وحتى الثمانينات نجد أيضا كلمة فن فيكشن فيلم ، وسوف نقتصر فى البحث عن معانى الكلمات فى الإنجليزية والعربية نظرا لارتباط العربية بالإنجليزية والفرنسية بصفة عامة ، وليس باللغة الروسية أو الهندية أو الصينية أو أى من لغات العالم الأخرى .

الدوكيومنت فى اللغة الإنجليزية حسب قاموس أكسفورد للعربية والإنجليزية الصادر عام ١٩٧٢ هى « الوثيقة المكتوبة أو المستند الكتابي أو الدليل الكتابي ، والدوكيومنتارى هو العرض المدعم بالوثائق ، أى الأدلة والبراهين » .

والدوكيومنتارى فيلم ، فى قاموس أكسفورد للإنجليزية الصادر عام ١٩٤٨ هو الفيلم «الذى يتناول بعض مظاهر الحياة الإنسانية أو النشاطات الاجتماعية » ولا يزال هذا هو تعريف القاموس حتى طبعة عام ١٩٨٢ . بينما الدوكيومنتارى فيلم يتناول مظاهر الحياة بصفة عامة إنسانية أو غير إنسانية بمعنى حياة الحيوانات والطير والزواحف أيضا ، بل والجماد كذلك ،

(١) الكتاب غير مؤرخ ، ولكن يبدو من حديث الكتاب عن المحولات الأولى إن إطلاق الأفلام فى تاريخ الكتاب هو متصرف المصريات .

وفي خطاب طلعت، جرب في افتتاح شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٢٥، نجد أيضا مفهوم الفيلم التسجيلي كفيلم تعليمي، ولكننا نجد أيضا مفهومها واضحا لدور الفيلم التسجيلي في العناية السياحية.

١ قال طلعت حرب في خطابه «السياحية وإن كانت هي العامل الأقوى في حياة السينما، إلا أننا لا نستطيع أن نعيش فيها واستغنائنا مآلات في هذا الميدان طرية، وإذا طرحنا الرواية من عملنا وقتها، فماذا نحن صانعون :

١ - « هنا مناظر مصر الطبيعية » ... « وهناك آثار الأجداد قائمة » .

٢ - « فضلا عن أن المصانع المصرية في ذاتها في حاجة إلى أن ينعن عنها في الداخل والخارج ، وأي شيء يوقع في الإعلان عن صناعة مصرية أو غير مصرية، من إظهارها في شريط سينما يعد لها خاصة » :

٣ - « وهناك الصحة الجموية، ومقاومة الأمراض التي تتعرض البلاد للإصابة بها ، ولو أخذت أحوال الأمراض في مستشفياتنا المعروفة من الناس ، ولو أخذت هبوب الوقاية منها بالشخص معروفين من الهيئة الاجتماعية المصرية لكان العرض في اللوحة البيضاء أعظم أثرا في نفوس الناظرين » .

٤ - « ولهذا نعتقد أن مهمة شركتنا التعليمية في صنع الاشرطة وفي عرضها تجعلها شركة من الشركات التي تؤدي خدمات ذات منفعة عامة وترشدها بحق لأن تقوى هذه المهمة في مدارس الحكومة بالاتفاق مع وزارة المعارف الإجمرية وفي المدارس الأهلية بالاتفاق مع إدارتها »

وقد حدد طلعت حرب أهداف شركة مصر للتمثيل والسينما على النحو الآتي :

١ - تعمل حتى لا تخضع لفوق السينما التي تأتيها من الخارج حسب أحكام الخارج وأوقافه ، دون أن يكون لنا

قوة قومية تنتج الاشرطة التي تناسبنا وتزد بخض الاشرطة التي لا تصلح لنا إلى مصادرها الأجنبية .

٢ - ونعمل للصناعة ، تأخذ بيدها صغيرة في مصر حتى تكبر وتشابه الصناعات الكبرى في الخارج .

٣ - ونعمل لاداء وظيفة هامة هي استخدام أقوى سلاح عصري للإعلان عن محاصيل البلاد الزراعية وعن منتجاتها الصناعية وعن تجارتها التي نرجو أن تتسع يوما بعد يوم .

٤ - ونعمل خصيصا لاداء مهمة ذات صفة عامة نشوبنا في حياة هذه الشركة بقوة اقتصادية ، هي أن السينما سلاح عصري للتعليم لاغنى لمصر عن استخدامه في إرشاد سواد الناس إلى مايراد إرشادهم إليه حتى تزيل الأمية ، وفي تعليم الطلبة والتلاميذ في مدارسهم أسوة بالمدول الأجنبية الراقية ، وفي إفادة الخاصة بتعريفهم أشياء قد لا يعرفونها قبل أن يروها فوق اللوحة البيضاء .

٥ - ونعمل أيضا لمقاومة الدعاية الفاسدة في الخارج ضد مصر والمصريين ولإذاعة أحوالنا وشؤوننا المصرية في صورتها الحقيقية .

وفي كتاب « السينما » لأحمد بدرخان الصادر عام ١٩٣٦ نجد الإشارة الوحيدة إلى الفيلم التسجيلي في مقدمة الكتاب حيث يبدو أيضا مفهوم الفيلم التسجيلي باعتباره الفيلم التعليمي . يقول بدرخان « والسينما لا يقتصر مجهودها على سرد القصص والروايات بل لها مكانة عظيمة في ميداني العلوم والفنون ، لأن القيمة التعليمية في الصورة أقوى منها في الكتابة والقراءة ، فبواسطة السينما عرفنا كيف تعيش الجشرات في البحار وأخذنا فكرة صحيحة عن حياة الميكروبات والتفاعلات الكيميائية وجمال العناصر المتبلورة » .

ولعل أول مقال عن السينما التسجيلية بالعربية هو مقال سعد نديم في كتاب «السينما لفة القرن العشرين» الصادر عام ١٩٤٩ وفيه يكتب تحت عنوان الأفلام الثقافية أن الأفلام القصيرة التي تعرض عادة قبل فترة الاستراحة يمكن تسميتها الأفلام غير المسرحية . ويستخدم سعد نديم في مقاله كلمة دوكيومينترارى بالحروف العربية دون ترجمتها ، ولا يوضح المقال الفرق بين أفلام الدوكيومينترارى والأفلام القصيرة والأفلام الثقافية .

وفي كتاب «فن الفيلم» يذكر مصطفى حسنين في المراجع كتاب بول روث الكلاسيكي «الفيلم التسجيلي» ، ويترجمه «الفيلم السجّي» ، وربما تكون هذه أول محاولة لترجمة الكلمة الإنجليزية دوكيومنترارى إلى اللغة العربية ، رغم أن متن الكتاب ذاته يخلو من أي حديث عن السينما التسجيلية كما أشرنا .

ولعل فريد المزاوي هو أول من استخدم كلمة تسجيلية في كتابه «مبادئ الفنون والعلوم السينمائية» الصادر عام ١٩٥٩ . يقول المزاوي تحت عنوان الفيلم التسجيلي «حاول الإنسان دائما أن يصف لأخيه ما رآه وهو بعيد عنه ، والسينما تسمح لنا بتقديم نوع من الأفلام يسمى الفيلم التسجيلي ، وهو على نوعين ، الفيلم الإخباري الذي يتطلب من مخرجه كثيرا من الذكاء والدراسة التامة بالمناظر التي يريد وصفها . وهذا النوع لا يستفيد من التسهيلات والإمكانات الفنية التي تقدم عادة للأفلام الترفيهية الطويلة من آلات وروؤس أموال وحسن استغلال بشكل لتنتج استعادة راسماله . وغالبا مايقوم المخرج نفسه بالتصوير ، علاوة على الأبحاث التاريخية والجغرافية قبل التصوير وبعد التأليف وحتى عند العرض ..»

ويختتم بدرخان مقدمة كتابه قائلا «والسينما لعبت وستلعب دورا هاما في تعليم الكبار والناشئين بأفلامها التعليمية . أما الجرائد السينمائية التي تكمل لنا مهمة الصحافة ، والتي بواسطتها تتعارف شعوب الأرض المختلفة ، فهي أداة صالحة لنشر السلام بعرضها أفلاما عن أهوال الحروب . ويجدد بي أن الذكر في هذا المقام ما قاله لينين عن قوة السينما الإيحائية «السينما أهم ما تعتمد عليه روسيا في نشر دعايتها السياسية» . وهكذا أصبحت السينما أقوى فن معبر وأشد الفنون تأثيرا في الجمهور ، وأكثرها قدرة على تقديم برورجرام حافل متنوع» (٢) .

وفي كتاب «الصور المتحركة» لمحمد عبد القادر المازني الصادر عام ١٩٤٨ لا توجد أي إشارة إلى الفيلم التسجيلي رغم وجود فصل صغير عن أفلام التحريك . كذلك لا توجد أي إشارة إلى الفيلم التسجيلي في كتاب «للطريق إلى السينما» لمحمد كامل إبراهيم جمعة عام ١٩٥٠ ، وكتاب «فن الفيلم لمصطفى حسنين» عام ١٩٥١ ، وكتاب «صناعة السينما» لطلبة رضوان عام ١٩٥٢ .

(٢) يلمد بدرخان بالمعبرة الأخيرة البرزنامج للتكامل الذي كانت تقدمه دار عرض ستوديو مصر من إنتاج الاستديو ، والذي كان يتكون من جريدة مصر الناطقة ، وفيلم قصير ، وفيلم طويل .

أثرها الفعال أثناء الحروب والثورات الأهلية ، ثم أفلام
الدعاية التجارية .

وقد ذاعت كلمة التسجيلية في أدبيات النقد السينمائي
العربي في الستينات ، كترجمة لكلمة دوكيومنتاري ، ومع
ذلك نجد في معجم أحمد كامل مرسى ومجددي وهبة الصادر
عام ١٩٧٣ كلمة الفيلم التسجيلي ويعدّها بين قوسين
« الوثائقي » ، وفي نهاية التعريف بالكلمة يقول المعجم :
إننا يمكن أن نطلق على هذا الجنس من الأفلام السينمائية
أيضاً أفلام المعرفة .

وكلمة تسجيلي لا وجود لها في اللغة العربية ، ففي
المنجد « سجل بمعنى صب الماء وسأجل بمعنى بارى
وسأجل بمعنى أكثر له العطاء وتسأجلاً بمعنى تبارياً
والسُجّل بمعنى دلو الماء ، ويقال أعطاه سجلة من كذا أي
نصيبه والحرب بينهم سجال أي تارة لهم وتارة عليهم
وعين سجال بمعنى غزيرة الدمع ونافقة سجالاً أي عظيمة
الضرع ، والمسجل المباح للجميع ، وسجل الكتاب أي
قرأه قراءة متصلة والسجل جمع سجلات هو كتاب العهد
أو كتاب الأحكام الذي يكتب فيه القاضي صورة الدعوى
والحكم فيها وصكوك المبيعات ونحوها لتبقى محفوظة
عنده »

الكلمة العربية إذن مشتقة من السجل جمع سجلات
الأحكام أي الوثائق المحفوظة . والوثيقة في المنجد هي ما
يعتمد عليه ، أو ما يعتد به .

وبالعودة إلى معجم الفاظ الحضارة الحديثة
ومصطلحات الفنون الصادر عن معجم اللغة العربية عام
١٩٨٠ نجد الترجمة العربي لـ ٥٨ مصطلحاً من
مصطلحات السينما ، ولكن ليس من بينها مصطلح
الفيلم التسجيلي .

والنوع الثاني من الفيلم التسجيلي عند المزاوي
الجريدة السينمائية وهي كما يقول « بخلاف الفيلم
الإخباري ، تستفيد كثيراً من المستحضرات السينمائية
ومن رؤوس أموالها . فتشارك شركات كثيرة في عمل
جريدة واحدة أسبوعية ، لها عدة مراسلين في جميع أنحاء
العالم ، يصورون الحوادث ويرسلونها إلى إدارتهم
الرئيسية التي تقوم بالتوليف وإضافة الصوت وتوزيع
النسخ حول العالم . ومن المعلوم أن هذه النسخ تختلف
بأختلاف البلاد المرسل إليها حيث يضيفون بعض المناظر
الخاصة بتلك البلاد . هذا في هوليوود ، أما في البلاد
الأخرى ، صغيرة كانت أم كبيرة ، فإن الجريدة
السينمائية المحلية تعتبر أحسن وسائل التوجيه
والإرشاد . فتقوم بإعلانات حكومية ضخمة تمكنها من
الاستمرار في العمل » .

ويختتم المزاوي الجزء الخاص بالفيلم التسجيلي في
كتابه قائلاً « أما المجلة الإخبارية فإنها توفق بين النوعين
السابقين . وأشهر هذه المجلات هي مجلة « سير
الزمن » ، وهي عبارة عن سلسلة أفلام إخبارية صغيرة
ومستقلة تعالج مسائل حديثة لا يزيد كل موضوع في
معالجته عن دقيقتين على وجه التقريب . وموضوعات هذا
النوع من الأفلام تقترب من الريبورتاج الخاص بالمجلات
الأسبوعية أكثر من الأخبار الخاصة بالبرامج اليومية » .

وفي الجزء التالي مباشرة من كتاب المزاوي وتحت عنوان
الفيلم التسجيلي ، نرى مرة أخرى مفهوم الفيلم التسجيلي
كفيلم تعليمي ، أو بالأحرى الخلط بينهما ، إذ يذكر أن
هناك أربعة أنواع من الأفلام التعليمية هي الأفلام
التربوية التي تعاون المدرس في الفصل ، والأفلام الثقافية
التي « غالباً » ما تخص النواحي الجغرافية أو المسيحية
أو الموسيقية أو مختلف الفنون التشكيلية أو تبحث في
شئون الأسرة أو المجتمع ، « والأفلام الداعية » وكان لها

وإذا كان تعبير دوكيو ميتارى قد استقر في الإنجليزية منذ أن استخدمه جريسون وروثا ، فإن تعبير التسجيلية قد استقر في العربية وخاصة بعد ترجمة صلاح التهامي كتاب جريسون الرئيس ، وبعد أن أصبح هناك المركز القومي للأنلام التسجيلية ، واتحاد التسجيليين المصريين ، واتحاد التسجيليين العرب ، والمهرجان القومي للأفلام التسجيلية وغير ذلك .

ولكن مفهوم الفيلم التسجيلي لم يستقر استقرار التعبير ، وخاصة في النقد السينمائي .

إن وجود ثلاث كلمات ترجمة للكلمة الإنجليزية في معجم أحمد كامل مرسى ومجدي وهبة لا يمثل مشكلة ترجمة ، وإنما مشكلة عدم وضوح مفهوم الفيلم التسجيلي . وأكبر ما يدل على ذلك اتجاه المعجم الذي يمثل خلاصة النقد السينمائي العربي حتى صدوره ، إلى تسمية الأفلام التسجيلية أفلام المعرفة ، فكل فيلم يعبر عن معرفة ، ويستهدف توصيل هذه المعرفة ، وليس فقط الفيلم التسجيلي . كما أن استخدام كلمة معرفة يحيلنا إلى مشكلة أكبر ، عن مفهوم المعرفة ، فليس للمعرفة مفهوم واحد .

ومشكلة عدم توضيح وتحديد المفاهيم في النقد السينمائي العربي لا تقتصر على مفهوم الفيلم التسجيلي . فهناك من يخلط بين الفيلم والسينما ، وبين دار العرض والفن السينمائي ، وبين اللغة والأسلوب ، وبين الجنس الفني والشكل الفني ، وبين موضوع الفيلم ومضمونه . ولا نستطيع المساهمة في تحديد وتوضيح مفهوم الفيلم التسجيلي دون تحديد وتوضيح كافة المفاهيم المستخدمة في النقد السينمائي العربي ، فالفيلم التسجيلي جنس من اجناس الفن السينمائي وليس فنا قائما بذاته .

السينما هي دار العرض السينمائي وما تعرضه من إنتاج محلي أو مستورد ، أي الإنتاج والتوزيع والعرض . والفيلم السينمائي هو الإنتاج المعبر عن الفن السينمائي كما تعبر المسرحية عن الفن المسرحي واللوحجة عن فن التصوير والتمثال عن فن النحت . والفن السينمائي لغة خاصة في التعبير الفني هي اللغة السينمائية ، ولكل فنان سينمائي أسلوبه الخاص في استخدام هذه اللغة .

وكما تنقسم لغة الأدب إلى اجناس مثل القصة والمسرحية والقصيدة والمقال ، وتنقسم لغة الموسيقى إلى اجناس مثل السيمفونية والأوبرا والباليه والأغنية تنقسم لغة السينما إلى اجناس : الروائي والتسجيلي والتحريري . ول رأبي أننا نستطيع في النقد السينمائي العربي وبعد شيوع استخدام كلمة تسجيل ترجمة لكلمة دوكيوميتارى أن نضيف جنسا رابعا هو الفيلم الوثائقي في وصف الأفلام التي تتكون من لقطات سبق تصويرها لأغراض مختلفة .

إن هذه الأفلام المكونة من لقطات سبق تصويرها لأغراض مختلفة تسمى في اللغات الانجليزية والفرنسية والروسية وغيرها أفلام الارشيف أو أفلام المونتاج أو الأفلام المجمعة ، وهي تسميات وصفية تنسجم بالسطحية ، وتعامل هذه الأفلام باعتبارها شكلا من أشكال الفيلم التسجيلي ، بينما تختلف جذريا عن الفيلم التسجيلي اختلافها عن الفيلم الروائي وعن فيلم التحريك .

إن الفيلم الروائي ليس الفيلم القصصي ، فكل الأفلام روائية وتسجيلية وتحريكية يمكن أن تروى قصصا ، ولكن الفيلم الروائي هو الذي يستخدم الممثلين والممثلات في التعبير . والفيلم التسجيلي هو الفيلم الذي يصور موضوعا دون الاستعانة بالممثلين أو الممثلات . والفيلم التحريك هو الفيلم الذي يستخدم تحريك الخطوط أو الدمى أو غير

ذلك من الأشياء . ولا توجد علاقة بين هذه الأجناس الثلاثة من الفن السينمائي وبين الأفلام التي تتكون من لقطات سبق تصويرها لأغراض مختلفة .

اللفظيات التي صورت لأغراض مختلفة مادة خام مثل الاتصال أو الحجب بالنسبة للنحات ، أو الدمية بالنسبة لفنان التحريك ، أو العمل بالنسبة لفنان الفيلم الروائي ، أو المادة الحية بالنسبة لفنان الفيلم التسجيلي . ولذلك أرى أن كلمة وثائقي في اللغة العربية ، وبالتالي في النقد السينمائي العربي ، وهي الآن مجرد مرادف لكلمة تسجيلي ، هي الكلمة التي يمكن أن نصف بها هذا الجنس من الأفلام .

وكما تنقسم اللغات الفنية إلى أجناس ، تنقسم الأجناس الفنية إلى مذاهب كالواقعية والتعبيرية والسوريالية والواقعية الاشتراكية وغير ذلك من المذاهب ، ولا يختلف الفن السينمائي في ذلك عن غيره من الفنون ، كما لا يختلف الفيلم السينمائي عن غيره من الأعمال الفنية من حيث وجود العناصر الثلاثية المكونة للعمل الفني ، وهي الشكل والموضوع والمضمون .

وفي إطار هذا التحديد لمفاهيم الكلمات المستخدمة في النقد السينمائي ، نستطيع أن نحدد مفهوم الفيلم التسجيلي الذي يشوبه الاضطراب والغموض أكثر من أي جنس آخر بين أجناس الفن السينمائي . ولعل أول ما يجب مناقشته العلاقة بين الفيلم التسجيلي والوقت الذي يستغرقه في العرض .

فهناك ارتباط شائع بين الفيلم التسجيلي والفيلم القصير رغم أن هناك أفلاماً قصيرة من كل أجناس الفن السينمائي ، ولا يوجد أي ارتباط منطقي بين مدة عرض

الفيلم وبين جنسه الفني ، وكما توجد أفلام قصيرة من كل الأجناس ، توجد أفلام طويلة من كل الأجناس أيضاً .

وهناك ارتباط شائع آخر بين الفيلم التسجيلي والفيلم التعليمي بينما يمكن إنتاج أفلام تعليمية من كل أجناس الفن السينمائي ، فالتعليم أمر يتعلق بالهدف من الفيلم ، وليس بجنس الفيلم . وهذا الارتباط يماثل الارتباط الشائع بين أفلام التحريك وأفلام الأطفال بينما أفلام الأطفال من كل الأجناس ، ولا توجد علاقة بين الجمهور الذي يتوجه إليه الفيلم ، كالأطفال أو العمال أو الفلاحين وبين جنس الفيلم . ويمثل الارتباط بين أفلام الهواة والأفلام من مقاس ٨ م و١٦ م ، بينما أفلام الهواة من كل المقاسات ، ولا توجد علاقة بين احتراف صانع الفيلم أو عدم احترافه ، وبين مقاس الفيلم .

وهناك ثالثاً تقسيم شائع للأفلام التسجيلية إلى أفلام آثار وأفلام سياحية وأفلام موسيقى وأفلام فنون تشكيلية وغير ذلك ، مما يجعل من كل موضوع يتناول الفيلم التسجيلي جنساً قائماً بذاته ، وهو خطأ فادح رغم شيوعه ، إذ لا توجد علاقة بين موضوع الفيلم وجنسه الفني . وخاصة أن كل شيء في العالم ، وكل مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية يمكن أن يكون موضوعاً لأي عمل فني من أي جنس وبأي لغة . ولا يعقل منطقياً أن نتعامل مع كل موضوع باعتبار أن الأفلام التي تتناوله تمثل جنساً فنياً .

الفيلم التسجيلي هو الفيلم الذي يتعامل فيه الفنان مع المادة الحية ، والحياة هنا لا تتعلق بموضوع التصوير ، فقد يكون الموضوع جسداً مثل الآثار أو اللوحات أو التماثيل ، ولكن المقصود بالمادة الحية المصورة خصيصاً للفيلم . وهذا ما يفرق على نحو جذري بين الفيلم التسجيلي

والفيلم الوثائقي الذي يتكون من لقطات سبق تصويرها لأغراض مختلفة ، وقد تستخدم في الفيلم للتعبير عن غرض جديد تماما .

وكما أن هناك أنواعا للفيلم الروائي مثل المأساة والغارس والميلودراما والكوميديا كما في الفن المسرحي ، وهي لا ترتبط بالموضوع كأن يكون الفيلم عن الحرب أو الحب أو مشاكل الأسرة أو غير ذلك ، توجد أيضا أنواع للفيلم التسجيلي لا ترتبط بالموضوع سواء كان عن لوحة أو مصنع أو غير ذلك ، وهذه الأنواع هي الخبر والحديث والتطبيق والمقال والبحث والإعلان كما في الصحافة تماما .

ولغة السينما مثل لغة الأدب من حيث إمكانية استخدامها في التأليف أو الترجمة ، ومن حيث إمكانية استخدامها في كتابة الشعر أو النثر . فهناك أفلام نثرية

من كل لجناس وأنواع ومذاهب الفن السينمائي ، كما أن هناك أفلاما شعرية أيضا . وهناك أفلام مؤلفة ، وأخرى مترجمة تترجم رواية أو مسرحية من لغة الأدب إلى لغة السينما .

وتختلف الأفلام التي يترجم فيها صانع الأفلام عملا فنيا من لغته إلى لغة السينما ، عن الأفلام التي تسجل العرض المسرحي أو الأوبرالي على شريط الفيلم كما هو ، بل ومن مواقع عين المتفرج المسرحي دون استخدام اللقطات العربية ، أو أي من مفردات اللغة السينمائية ، مع الاحتفاظ بنفس التوقيت ، وفتح وقفل ستارة المسرح . ولا تعتبر هذه الأفلام ، وكذلك الأفلام العلمية التي تسجل العمليات الجراحية وما شابه ذلك ، من جنس الفيلم التسجيلي أو أنواعه ، فالكاميرا والشريط في هذه الحالة مجرد أداة للتسجيل مثل المطبعة ، بالنسبة للكاتب .

دخول تحت التضاد

لك : عشب الله الطالع في قُودِيكَ
وأنتَ تخبُّ على صمتٍ « بلال »
لك كل شعاع يصعدُ من طاقةٍ شوقك
حتى مثذنة الحَيِّ الحُبلى بالخيطِ الأبيض
هذا الفاصل بين الجمعة والسبت

لك : دائرةُ النور المشبوحةُ بين هلالين بعيدين
وأنتَ تشاركهم اسمنتَ الوهم الغابر
والشأى العابر
حيث الرِّيحُ موازيةٌ للريح ..
والليلُ يُجلُّ هذا السمّت

لك : ظلُّ الجنةِ في الحلمِ البدوي ..
وأنهارُ الخمرِ المغشوشة ..

والأبكارُ المقصوراتُ الموعودُ بهنَّ الصديقون
إذا ناموا في غفرانِ الجَباناتِ سفينَ
وقاموا بعد مجاوزةِ الشمسِ الخضراءِ
لكَرمِ الوقتِ

الك : جدرانُ الفقه الأربعةُ
وكلُّ الأبوابِ القدسيَّةِ ، شِبْهِ المَشْرِعَةِ :
فمن بابِ التَّأْوِيلِ إلى بابِ التَّحْرِيمِ
ومن بابِ الحكمةِ حتَّى الصَّمتِ

وأنا لى : الدُّهْشَةُ
حينَ تَفاجَّئُنِي في يَهْوِ الأَوْرَادِ
فأدركُ أَنَا صرنا في ضيئِ
صَدَرْنَا عن لَفَتَيْنِ
ولكنِّي أوشكُ أنْ استوفيكَ
واسألكَ الحالَ...
وافرشُ نُوبِ العَيْنَيْنِ لَطْفَكَ فوقَ الأسفلتِ
خَيْرُنِي :
هلْ أَوْشَكَتُ ؟

سياسة جديدة للكوميدي فرانسيز

مخرجين من مجالات فنية أخرى ، مثل السينما . ويضيف جاك لاسال ، أن هذا ليس إيقالا في التطرف ، ولكنه قانون الانفتاح الفني .

وفي ديسمبر ١٩٩٢ سينتهي العمل في قاعة الفير كولومبييه ، ليبدأ تماما عن قاعة « روشيليو Sall Rochelieu » من حيث تنظيمه وبنائه المعماري وفلسفته .

وسيقدم الكوميدي فرانسيز موسماً مسرحياً مفاجئاً ، وذلك بتقديمه عنداً من المسرحيات الكلاسيكية التي نادراً ما عرضت

ويخلص جاك لاسال رؤيته ، في ضرورة أن يتجنب الكوميدي فرانسيز مراعاة الملحن على حساب الحاضر ، ولهذا سيقيم بتقديم المسرح الفرنسي الكلاسيكي والأجنبي بجانب النص المسرحي المعاصرة . وأن يخرج من نزعة التميزالية ، ويصلح الأولوية لمخرجين بعدين عما يُسمى « روح الكوميدي فرانسيز » . وسوف يقدم مسرح الكوميدي فرانسيز في ثوبه الجديد ، نصوحاً كلاسيكية غير معروفة ، وأصلاً لمخرجين اجانب من خارج فرنسا ، فضلاً عن

أعلن « جاك لاسال » المدير العام لمسرح الكوميدي فرانسيز ، عن تغير جذري في سياسة المسرح ، وثورة في كل المجالات بدءاً من اختيار النصوص ، والشكل الإداري ، واختيار الممثلين ، فانتهاه بالانتقال إلى صالة عرض جديدة ، هي « الفير كولومبييه View-Colombier » وهذا في رأيه هو الطريق الوحيد الذي يضمن لمسرح الكوميدي فرانسيز ، ذي التاريخ العريق المحدث ثلاثمائة وعشر سنين ، الاستمرار والفاطية .

على المسرح ، مثل « الملك يلهو Le Rio samuse » لـ « فيكتور هوجو Victor Hago » . فعين عرضت المسرحية لأول مرة في ٢٢ نوفمبر ١٨٢٢ ، أحدثت فضيحة كبرى كانت كاملة لتوقفها بعد ثلاثة عروض فقط . وبرغم أن المسرحية توصف بأنها سوعية ، إلا أنها ما كانت تستحق سوء التقدير الذي تعرضت له . واليوم يعيد المخرج الفرنسي « جان لوك بوتيه Jean Luc Boutté » إخراج المسرحية معيداً لها اعتبارها . ولقد أخرج جان لوك بوتيه للكوميدي الفرنسيين مسرحيتين ناجحتين قبل ذلك ، هما : « البرجوازي الطيب Le Bourgeois gentilhomme » و« هلاق اشبيلية Le Barbier de Séville » .

وسوف يقدم الكوميدي الفرنسيين ضمن سياسته الجديدة مسرحية « الجفلة التنكرية Le Bal Masqué » للمرمونتوف Lermontov ، وسيقدم بإخراجها المخرج السوفيتي « أناتولي فاسيليف Amatoly Vassilev » في ربيع ١٩٩٢ . ويقول فاسيليف : (إن موضوع المسرحية يدور حول

لاعبي الورق ، أي حول الحظ . وهذه تيمة نمطية في الأدب الروسي ، وتقوم حبكتها المسرحية على الفكرة كما في مسرحية « عطيل » وتُحل هذه الحبكة حلاً خالياً من المقولبة ، على الطريقة المعهودة في الأدب الكلاسيكي . لقد صاغ « ليرمونتوف » بطلاً صليبياً في مواجهة مجتمع أكثر سلبية . إنها تيمة الازدواج التي تتمثل في الشخصية وتليقها المشوه ، هذا الازدواج الذي نجده في كل مكان حولنا) .

وسوف يقدم المخرج الروماني « لوسيان بينتيلييه Lucian Pintilie » في خريف ١٩٩٢ ، مسرحية « المفتش العام » لـ « جوجول Gogol » ، وهي مسرحية كوميدية نقدية في إطار من الواقعية اللاذعة ، حيث لا تعرض المسرحية ظاهرة الفساد عرضاً بسيطاً ، على المستوى الاجتماعي والفردى فحسب . بل تتوغل إلى مستوى يتبع لنا أن نتأمل الفساد تأملاً عميقاً ، وأن نتبين دوافعه وأبعاده جميعاً .

ويقدم المخرج المصري يوسف شاهين في فبراير ١٩٩٢ ، مسرحية

« كاليغولا Caligula » لـ « كاموس Camus » . ويعتبر هذا تحدياً حقيقياً ليوسف شاهين ، الذي يقوم بالإخراج المسرحي لأول مرة ، بعد إنجازاته المميّزة على مدار تاريخه الفني في السينما ، الذي تُجّه بفيلمه الأخير « إسكندرية كمان وكمان » ، وليس هذا التحدي هو الوحيد ، فرغم أن أعمال كامو الروائية لا تزال تحتفظ بقيمتها الفنية ، إلا أننا لا نستطيع أن نغفل نفس الشيء بالنسبة لمسرحه ، بغض النظر عن النجاح الذي حققته مسرحية « Caligula » عند عرضها الأول .

وهناك سؤال آخر يظل مفتوحاً هل يستطيع « الكوميدي الفرنسيين » أن يخرج من معبد التسلية الرصينة ، الذي ظل حبيساً بين جدران ثلاثمائة وعشر سنين ؟ إن الإجابة على هذا السؤال ، ستسهمها الأنشطة المقبلة لذلك المسرح العتيق ، الذي يتطلع الآن ، لا إلى الارتباط بال حاضر فحسب ، بل أيضاً إلى استشراف المستقبل .

مادة رفاعة .

هاملت فى الصعيد .. أيضا

ومحبة أيضا ، فإن ما كتب عنها فى أوروبا ، ربما يفوق ما كتب عن الكتاب المقدس نفسه .

ويقول لنا « بلن كوت » أيضا :
(لا يمكن تمثيل هاملت بأكملها لأن ذلك يستغرق زهاء ست ساعات ، فلابد من انتقاء واجزاء وحذف ، وأهل هذا الأمر هو الذى يمسئنا على قبول ما قدمه لنا الكتاب الراحل « محمود إسماعيل جاد » ، عندما تقدم على تصغير بعض أعمال شكسبير وعن بينوا « هاملت » . وأست من المدهشين لما يسمى بالتصغير ، أو الإعداد ، إلا فى نطق الضرورة الفنية القصوى ، وحينما لا يجد الكتاب وسيلة أخرى

تحتاج إلى نظرة متفحصة ، أما العمل الثالث فقد خرج إلينا من مسرح الاقليم ، على بيت ثقافة ببا فى « بنى سويف » قدم المخرج همام تلم عن « هاملت » تحت اسم « موال همام » ، وسنحاول هنا أن نتابع هذا العمل .

بين أعمال شكسبير ، تحتل « هاملت » موضعا متميزا ومثلما لاهتمام النقاد والمهتمين بالمرح والمشاهدين على مدى تاريخها ، يقول الناقد البولندى المعاصر « بلن كوت » : (إنها أغرب مسرحية فى تاريخ المسرح كله) ، ولأنها مسرحية غريبة ومعملة وممتعة ،

لولا بعض التجارب التى يقدم عليها بعض من الشباب لاعتقدت أن المسرحيين فى مصر قد نسوا أن هناك مسرحا عالميا ، يحتوى تراثه على لشعة لا تنفد من الأعمال الحية التى يمكن لها أن تنبض على خشبة المسرح . وجهة بعد أن قدمت لفرة المسرح الملكى الإنجليزية ، فى شهر ديسمبر الماضى . صلين من أعمال شكسبير هما « الملك لير » و « ريتشارد الثالث » ، إذا بهذا الموسم المسرحى يشهد ثلاثة أعمال لشكسبير ، « ملكوت » على المسرح القومى ، « مسخرة الملك لير » وهى رؤية مسرحية مميزة لهذا العمل .

كى يتنل للناس ما فى وجدانه ،
ولكن هذا موضوع آخر .

إن أول ما يلت نظر فى هذا
العرض ، هو الاستيعاب الصائل
الذى يقول به من جماهير بلدة
إقليمية صغيرة فى قلب الصعيد ،
ربما لا يتاح لها أن تشاهد عروضاً
مسرحية إلا مرة كل عام ، وربما كل
عدة أعوام ، فلقد امتلأ المسرح
المواضع بمئات من المتفرجين ،
الذين تجاوبوا تماماً مع العرض
تجاوبا لو شهدوا المسئولون عن
الثقافة لشعروا بجسامة الدور
المنوط بهيبة قصور الثقافة والمسرح
فيها . ومن الواجب هنا أن نرصد
هذه الظاهرة بدقة ونحللها لنفهم
أبعادها .

فإلى جانب شوق الناس فى
الأقاليم إلى المسرح وإلى الفرجة
بالدرجة الأولى ، لابد من أن تكون
هناك عناصر فنية قد ساهمت بدور
مهم فى إنكاء هذا الشوق وتأكيد .

وأول هذه العناصر فى نظرى هو
حماس فريق الممثلين وعشقهم
لفنهم ، هذا الأمر الذى يتكرر دائما
فى كل عروض الفرق الإقليمية ، وهم
ممثلون موهوبون موهبة فطرية ،
قليل منهم من أتبع له أن يصل

موهبته فى معهد دراسى متخصص
أو فى تدريب مكثف طويل .

وثانى هذه العناصر هو
استخدام المخرج للمُثَنِّ وموسيقين
شعبيين من البيئة ذاتها ، وعلى
رأسهم الحاجة « عويسية عبد
الستار » التى قامت - بفنائها
الشجي - بدور الراوى لما حدث فى
مقال « همام الصميدى » .

وثالث هذه العناصر هو
استخدام المخرج للأراجوز ، بديلا
عن فرقة الممثلين التى استعان بها
« هاملت » فى النص . الأصل ،
للكشف عن انفعالات أمه ، ونزوحها
إلى الملك .

ورابع هذه العناصر هو الصياغة
الشعبية التى قدمها « محمود
إسماعيل جند » ، حيث حول
الصراع ما بين « هاملت » والملك ،
من صراع يُعبرُ فى أوالة
القصور ، إلى صراع ما بين الحرية
المسالمة وعصبتها الظالم المستبد ،
كما حول « همام » إلى بطل شعبي ،
بدلا من « هاملت » البطل الفرد
الذى تتبع مأسسته من تردده .

إن نسا آخر من نصوص
« شكسبير » ، أو غيره ، لا يحتمل

كل هذه التغيرات والتعديلات ،
مكنا يحتملها نص « هاملت » ،
دون أن يتأثر العمل الفنى تأثيراً
كبيرا ، خلا بقيمة فى هاملت ، إلى
اتساع نطاقها الذهني الذى يحتمل
الكثير من القضايا الكونية
والانسانية والسياسية والعائلية ،

وبالرغم من أن « الصدوتة فى
« هاملت » لا تعدو أن تكون قشرة
راقية لكثير من المعانى المعينة ، إلا
أنها هى نفسها تشكل قالباً يتسع
للعديد من القضايا والأشكال
الذهنية والفنية ، وقد أتاح ذلك
للمعد ، أن يجدد المسرحية من
التفاصيل التى تصنع عالم
« شكسبير » الواسع المعقد ،

واكتفى بالصدوتة البسيطة
المعروفة ، ويربِّى فى ثنايا معالجته ،
تفاصيل كثيرة من البيئة المصرية ،
بشكل لم يخرج عن الأصل كثيرا ،

وذلك لقدرته النص الكبيرة على
احتمال ذلك ، إن نجاح المعد فى
ذلك ، يرجع إلى حد بعيد إلى أن
الوجدان الشعبى يريد دائما أن
ينتصر الخير بأية وسيلة ، سواء
كانت وسيلة منطقية أم لا ، المهم أن
تكون الوسيلة فى قالب متع .

له الفرصة ، وكذلك زملاؤه من ممثلي هذه الفرقة المغسورة .

إن اهتمام المسرحيين في مصر بتراث « شكسبير » ، خاصة في هذه التجربة ، يعكس صورة صادقة لحالة المسرح المصري هذه الأيام ، إنها صورة يفتلظ فيها شوق الناس إلى فن رفيع ليس في قدرتهم أن يشاهدوه كثيرا ، يتوق الفناني إلى تقديم مثل هذه الاعمال الجليلة . على أن الفناني الجادين لا ينجحون دائما في تقديم ما يريدون ، فدون ذلك عقبات لا تحصى ، يفرضها الواقع التمسيس الذي يعيشه المسرح في مصر . بسبب ظروف كثيرة . والصورة كلها تبدو قديمة بالية ، فبدلاً من أن تلوح ببطر الذكريات الجميلة تجاهد الآن لكي تنفخ عن ملامحها ما تراكم من غبار .

فكرى النقاش



نحمد للمخرج - إلى جانب جرأته الفنية - أنه قدم لنا فرقة بها الكثير من المواهب الحقيقية ، وهو جهد لو تعلمون كبير .

وحل رأس هذه المواهب ، الفنان « حمدي الدبيل » الذي لا أهرى إن كان هو اسمه الحقيقي أم أنه اسم مستعار . هذا الممثل يتمتع بحضور عالٍ ، ولا أشك في قدرته على منافسة ممثلين كبار ، لو أتيت

ولولا إدراكى لطبيعة الظروف التي يعمل فيها مقربو مسرح الأقاليم ، والتي تقتصر دائما عن تلبية رغباتهم الفنية ، ليس من الناحية المالية بل من سائر النواحي الأخرى أيضا ، لولا ذلك لحاسبت المخرج حسابا تفصيليا عن دقائق عمله ، وكيفية توليفه لأدواته الفنية ، ولكن كيف يمكن لنا ذلك

ونحن نشاهد عرضا كهذا ، وجهها كهذا وحماسة كهذه ، على مسرح شديد التواضع ، خشبة شديدة الضيق لأنها لم تعد أصلا للعروض .

المسرحية ؟ إن كنتكاد تنعدم بالمسرح أية إمكانات صوتية أو إمكانات للإضاءة ، هذا إذا رضىنا بأن الديكور يمكن الاستغناء عن الكثير من تفاصيله ، ولكن ينبغي لنا أن

الإفلاس الروحي وتمزقات الشباب

في روسيا جورباتشوف

الأساسي ليس هما نسائيا خالصا ، ولكنه هم اجتماعي وإنساني عام . صحيح أن بطلتها الأساسية امرأة في مازق نسوى خاص . فقد كان من الممكن أن يكون ثمة رجل في هذا المأزق دين أن يقلل هذا من أهمية المسرحية أو يغيرها ، ولكن لجوعها للمرأة كلف المشكلة وصفتها ، كما أن بنيتها الفنية المتينة منحت بقية الشخصيات النسائية منها والرجالية نفس القدر من الاهتمام الدرامي الذي يشهد المشاهد طوال وقت العرض ، ويمنع البناء المسرحي بعده الموسيقي الرهيف .

وكتابة المسرحية لودميلا رازوموفسكايا التي تخرجت من

المفعة بالبرامة التي تشارف لحيانا تخوم السذاجة المفعة بالعمق والدلالة ، والمسرحية التي أعنيها هنا هي مسرحية (العزيزة إيلينا سرجييفينا Dear Elina Segeeovna) التي افتتح بها مسرح الجيت بلندن مؤسسه المسرحي الجديد الذي كرسه للمرأة في المسرح العالي ، ويعني آخر للمسرحيات الهامة التي كتبها المرأة في هذا المسرح . لأن مسرحية (العزيزة إيلينا سرجييفينا) ليست بأي حال من الأحوال من المسرح الذي يمكن أن تطلق عليه مصطلح المسرح النسائي ، بالرغم من أن كاتبها امرأة ، لأن هم المسرحية

هذه واحدة من أقوى المسرحيات التي شاهدها على المسرح منذ عدة سنوات ، وهي أقوى المسرحيات التي شاهدها على الإطلاق لكاتبة ، فنادرا ما يحظى المسرح بكتابات من هذا الطراز الرفيع ، ولكن كاتبة هذه المسرحية لودميلا رازوموفسكايا Ludmilla Razunovskaya طالعة من قلب تراث مسرحي وأدبي عريق ، هو تراث المسرح الروسي والأدب الروسي ، بكل انشغالاته بالقضايا الروحية والأخلاقية الكبرى ، وميله الواضح للتفقيب في الأغوار الإنسانية ، ولكنها في الوقت نفسه طالعة من إهاب التجربة السوفيتية بكل إحباطاتها وتناقضاتها ومثالياتها

معهد لينتجراد للمسرح والسنيما والموسيقى ، ثم اكملت دراساتها المسرحية العليا في موسكو أشهر كتابات المسرح الروسى المعاصرات بلا نزاع ، وأكثرهن شعبية في الاتحاد السوفيتى وخارجة على السواء بالرغم من أنها لاتزال في منتصف الأربعينات من عمرها . ليس فقط لأن مسرحياتها تنتم بالجراة والقدرة على النفاذ إلى أغوار المجتمع الروسى المعاصر . ولا لأن مسرحيتها التى تتناولها هنا والتى كتبها في نهاية السبعينات تعرضت للمصادرة ، وظلت ممنوعة في الاتحاد السوفيتى لأكثر من خمس سنوات قبل أن تتاح لها فرصة العرض لأول مرة في منتصف الثمانينات فتصبح على الفور واحدة من أنجح المسرحيات الروسية وأكثرها شعبية ، ولكن أيضا وأساسا لأن مسرحها ابن تراث المسرح الروسى العظيم بمالقته الكبار من جوبول وتورجينييف إلى تشيخوف وجونكى ، ولأنها تلميذة مخلصنة لأعظم كتاب هذا المسرح قاطبة وهو أنطون تشيخوف ، من حيث اهتمامها بالكشف عن المأسى العظمى الثاثية في نشأيا تفاصيل الحياة المشرقة في العادية ، وقدرتها على بلورة هذا الحس المساوى الفاجع ، والكشف

عن أخطاء أبطالها المساوية من خلال نسجها لشبكة مغوية من الأحداث البسيطة العادية التى لا يحدث فيها شيء ملفت للنظر ، والقدرة في الوقت نفسه على تعرية دوافع الشخصيات والكشف عما يدور في طوايا انفسهم من نزعات ونزوعات . وقد ظهرت للكاتبة حتى الآن ، بالإضافة إلى مسرحيتها الحالية التى تعرض الآن في أكثر من مسرح في الاتحاد السوفيتى فضلا عن عدد من المسارح العربية ، عدة مسرحيات أخرى أهمها : (تحت سقف واحد) و (حديقة بلا تراب) و (مايا) .

وتبدأ مسرحية (العزيزة إيلينا سيرجيفنا) ببداية من تلك البدايات التشيخوفية العادية . امرأة ، هى إيلينا العتوان ، تقدم بها العمر وإن لم يترك فيها شيئا من مرارة العوانس اللواتى فاتهن قطار الزواج ، تعود وحيدة إلى شقتها الموكروفية المتواضعة بعد يوم عمل مجهود وقد بليت عليها علامات الإرهاق ، فتخطع ملابسها ، وتخرج سلسلة مفاتيحها من جيبيها وتعلق باب شقتها وراها من الداخل . وترتدى روبا منزليا متواضعا ، وتعد لنفسها فنجانا من الشاى وتمتدد مسترخية ألام

التلفزيون الذى يكرر عليها فيما يبدو محفوظ الدعاية الحزبية والانتاجات البيروقراطية ، أقول فيما يبدو لأن التلفزيون كان يذيع برامجه بالروسية فقد اعتنى الإخراج ، وفقا للمدرسة الستالينية ، بالتفاصيل الواقعية الدقيقة ، وكنا نتعرف على نوعية هذه البرامج من طريقة استجابة إيلينا سيرجيفنا لها . وتتأب إيلينا من الملل وتكتب خطبا لهاها التى تتألف من نصحة بعيدة نسبيا عن المدينة تعرب فيها عن افتقادها لها ، وتعلقها بها بطريقة تشف عما تعانيه إيلينا من الوحدة ، ثم تغلب عليها الملل من جديد وتوشك على الاستسلام للنوم في مقعدھا المريح أمام التلفزيون . وفجأة يرق جرس الباب فيبدو من جفلتها الداهشة أنها لا تتوقع أحدا في مثل هذا الوقت ، وقد ميط الليل على المدينة ، ولكنها تتقدم نحو الباب وكأنها تتقدم نحو الكارثة . لأن انفتاح الباب كما سنعرف قد فتحت معها أبواب الجحيم . ولكنه كما هي الحال في المسرحيات الروسية الجميلة ، جميع ذروجه اليك باسم يتسلل إلينا برقة ومراوغة تكشف لنا عن مسؤوليتنا عنه ، وعن دورنا في

تخليق ملامحه ، وعن جدارتنا به في وقت واحد .

فما أن تلقى إيلينا الباب حتى تلقاها باربعة من تلاميذها (ثلاثة تلاميذ وتلميذة واحدة) ، وقد جاءوا لها بعد انتهاء الامتحانات بهدية وباقات من الورود يهنئون بها بعيد ميلادها . ويعربون لها عن تقديرهم لدورها كمدرسة نموذجية لهم ، بذلك كل جهدها حتى علمتهم الرياضيات برغم صعوبة هذا الموضوع بالنسبة لهم ، وأنهم جاءوا يقدمون لها هديتهم وورودهم وينسحبون حتى لا يقحموا أنفسهم عليها ، ولكن إيلينا سيرجيفنا تصر على دعوتهم فقد افرحتها هذه اللمسة الراقية ، فلم تكن تتوقع أن يتذكر عيد ميلادها أحد وأنها في المستشفى . وأدخلت هذه المبادرة الجميلة على نفسها الحبور . بل إن مقاومتها الأولية للهدية الشمية التي جاءوا بها وهي ظلم من كزوس الكريستال الفخالية ، ما تثبت أن تلحن أمام إلحاحهم ، وتبريرهم للأمر بأنه تعبير عن محبتهم الخاصة ولا يمكن تفسيره بالرشوة أو بأي محمل سييء لأنهم قد أدوا امتحانهم النهائي ، وهو ما يقابل امتحان الثانوية العامة عندنا ، ويستعدون لمفاداة المدرسة ليلتحق كل بالكليّة أو المعهد الذي

يروه ، فترجع عن رفضها . وهذا التراجع عن قبول هدايا طليتها ، والضعف إزاء إلحاحهم هو نقطة الضعف الأساسية أو الخفا المأساوي الذي سيسفر عما سيحيق بها من أهوال . وتبدأ طقوس الاحتفال الصغير المتواضع بعيد ميلاد هذه المدرسة المشابهة التي نكتشف إنشاءً مدى تواضع حياتها ، وما أصاب أحلامها من إحباطات ، وكيف أنها لا تزال تعيش في شقة صغيرة مع أمها المعوز التي أصابها المرض ، ونقلت مؤخرا لمستشفى بعيدة وعادية ، ومع ذلك فإنها لا تشعر بأي حال من الأحوال بالحرارة لتواضع إنجازاتها ، بل تمنحها وظيبتها قدرا كبيرا من الإحساس بالإنجاز والتحقيق ، فهي لا تظهر بأنّها تعظم تلاميذها الرياضيات فحسب ، ولكنها تبذر فيهم بذور القيم والمثل الإنسانية التي تؤمن بها . والتي تتكون من شبكتها المتداخلة بنية المجتمع الاشتراكي المثالي ، الذي لا يتكفى بإنجازاته بل يسعى دائما إلى حفز همته بالأحلام الراغبة في تحقيق المزيد ، وفي تجاوز كل ما تأتي به أليات التطبيق من هزات .

أمام هذه الرؤى المثالية البسيطة

التي تتسم بخصوصيتها الروسية كذلك تبدأ آليات الكابوس في التخلق حينما يدور النقاش حول إنجاز الطلاب في الامتحان الذي تعرف أن المدرسين سيصمحوه غداً ، وإن إيلينا سيرجيفنا هي التي معها مفتاح غرفة « الكونترول » التي حفظت فيها أوراق الامتحانات . ويكتف لها فولوديا الطالب في صفها عن أنه لم يجب عن أي من سئلة امتحان الرياضيات وسلم ورقة إجابته ببضاء ، وأنه يتروّع الرسوب في مادتها ، وهذا الرسوب ، أو حتى الحصول على الحد الأدنى الذي يمنح عادة للراشبين حتى لا يسييء رسوبه إلى نتيجة المدرسة ككل ، سيهدم فرصته في الالتحاق بكلية الغابات التي تمنى طوال حياته أن ينتج في دخلها . كما يعرب لها بأخا الطالب الآخر عن أنه لم يجب على كل الاسئلة وأخطأ في حل بعض المسائل ومن هنا فإنه لن يحصل على التقدير الذي يؤهله للالتحاق بمعهد بوشكين للأدب ، ويلقى باللائمة في حرمان بلده من فرصة تحوله إلى كاتب كبير كبوشكين الذي كان شعبيا في الحسب ، عسى النظام التعليمي السليم الذي يجبر طالبا ملوبا بالأدب مثله وقارئاً لكل نصوص

ديستوفسكى على دراسة مادة سقيمة كالرياضيات ، بل إن نجاحه وحده فيها لا يكتفى السماع له بدراسة الآداب التى عشقها طوال حياته . كما أن عدم دخوله هذا المعهد سيدمر حياته بحياة زميله لياليا التى يحبها . ويؤنى أن يقيم حياته معها .

أما لياليا الطالبة الوحيدة التى جاءت معهم فإنها تحتاج هى الأخرى ، ولكن بدرجة أقل حدة من فولوديا وباشا ، إلى رفع درجتها حتى تضمن لها مكانة مرموقة فى المستقبل . وإن كانت لا تهتم كثيراً بهذه المسألة فهى لا تأبه بنتيجة الامتحان لأنها تعتمد أساساً على اسلحتها النسائية . وهى براعتها وجمالها وقدرتها على إغواء الرجل المناسب فى المستقبل . وتذكر أن عليها الحفاظ على عذريتها حتى تقدمها أن يستطيع أن يوفر لها أرغد نمط من الحياة . فهى لا تريد أن تكرر مثال أمها أمينة المكتبة التى تكدر فى وتلفين حتى توفر لابنتها ما تشتهي من الملابس الغالية والمستودرة من أحدث صيحات « الهينز » الأمريكى . ومع أن هذه التصريحات تصدم إيلينا التى لا تزال تؤمن بالمثل ، والإيثار ، والتى تحرك أن

هجوم لياليا على أمها ينطوى على هجوم ضمنى عليها ، ولا تصدق أن طالبة لها تفكر فى نفسها بعقلية النخاسين . بل وتصدم باشا الذى توهم أنها تحبه ، وأنها جاءت معهم حرصاً على مستقبله وتدعيماً له لأنه يهيم بها . فإنها تستطيع بسرعة ومهارة أن تهدى من روجه ، وتؤكد له أنه سيكون هذا الشخص الذى ينال شرف فسخ بكارتها لو استطاع بالفعل النجاح وأصبح شاعر روسيا الجديد ، ولكننا نتأكد من خلال تهديتها له أنها على استعداد للتضحية به فى أول فرصة تمنح لها للصعود إلى العلل . ويزيد هذا الأمر من حدة ألم باشا الذى أنفق زمناً طويلاً فى استيعاب عالم ديستوفسكى السريهيب ، وما هو يربهن لدرسته أمامنا على معرفته الدقيقة بعالم هذا الكاتب الكبير وعلى تمكنه من تفاصيله بصورة لا تفك إزاعماً إلا الانهيار ، بل إنه يوشك فى كثير من مواقف أن يكون إحدى الشخصيات الطالعة من عالم هذا الكاتب الروسى المتعمق بالموسمين والمذهبين .

وعالم ديستوفسكى فى هذه المسرحية ليس فى الواقع إلا مدخلا لفتح أبواب العلاقات التناسلية

والتاريخية الثرية لها ، فعمل المستوى التناصى تعقد المسرحية كما سنرى جدلاً ثرياً بين الواقع والأزمة الروحية التى تدخلنا تناقضاته فيها ، وتكسب تفاصيل الأحداث العادية الكالحة بعدا يفتقر بها من الأمثلة الفلسفية والروحية المؤثرة كما هو الحال فى عالم هذا الكاتب الروسى العظيم . وبالإضافة لديستوفسكى هناك بوشكين والشاعر الروسى بولات أوكودزجالا Bulat Okudzhava وسوفوكليس الذى تشير المسرحية أكثر من مرة إلى راعته أنتيجون وهى إشارة ذات دلالات مزبوجة بالبسطة للشخصيتين النسائيتين إيلينا والطالبة لياليا التى صحبت زلامها الثلاثة فى هذه الزيارة . أما على الصعيد التاريخى ، فإن المسرحية تعيد خلق مأساة شاعر روسيا الكبير بوشكين ، لأنها لا تحيلنا إلى بوشكين وحده ، وإنما إلى زميل دراسته الأمير جورشاكوف الذى رافق بوشكين فى نفس الفصل بـ مدرسة الليسيه وكان تربيته هو الأول دائماً على فصله ، وأصبح من أنجح دبلوماسى روسيا نتيجة لروميته وإصلاحاته الوطنية بمؤسسة السلطة . ومن خلال إعادة خلق مأساة بوشكين لا تريد المسرحية فحسب أن تكشف لنا كيف

يعيد التاريخ نفسه في الواقع الروسي المعاصر ، وإنما عن المفارقة الملجمة عن تخليد المجتمع للشاعر العظيم بوشكين ، وتكريسه في السوتك نفسه للآليات التي صنعت مأساته كما سنرى . لأنه إذا كان باشا هو المقليل المعاصر لبوشكين الذي كان بارعا في اللغة والآداب ضعيفا في الرياضيات ، فإن صديقه ، الطالب الثالث ، فينيا هو التوسيد الحي للأمر جورشكوف . إنه الأول دائما على الفصل وهو جارع في كل المواد ، وعلى علاقات أسرية وطيدة بذوى النفوذ . ويضمن مكانه بلا نزاع في معهد العلاقات الدولية المقصور على النافعين وأبناء الطبقة الحاكمة .

لكن هذه المقابلة السطحية بين هذين الطالبين وبين نظيريهما التاريخيين ليست إلا التمهيد الضروري للمقابلة الأعمق بين ما يمله النظيران التاريخيان من رؤى وتصورات أساسية حول الواقع الروسي والمصير الروسي في العالم الذي تعصف به رياح التغيير العاتية ، فيتراجع مصوره بين رؤى الشاعر المثالي المترح بكلم والبرامة ، التمسك ببطل أخلاقيات الماضي وشهادة الفروسية الرومانسية ، وبين

تصورات المثقف المعمل « البراجماتي » وأفكاره الذرائعية التي تقترب كثيرا من الميكانيكية حيث تبرر الغايات كل الوسائل ، وتتضائل أهمية الروادع الأخلاقية حتى تتلاشى كلية ، وتصبح نجاة الذات الفردية بأى ثمن ، حتى ولو كان ذلك الذى دفعه فلوست ، هى أسس الغايات ، فما أن تأخذ الأحداث في التفتح تدريجيا حتى تتكثف لنا طبيعة المفارقة بين رؤى الشاعر وتصرفات رجل السلطة ، بين أحلام للتأثر ومناورات السياسي ، بين بوشكين وجورشكوف ، أو بالأحرى بين بلشا ولينين . فبعد أن يبدأ الاحتلال ودارت الكؤوس بالشراب الذى أحضره الطلاب معهم ، وتصورا أنه قد أضعف مقاومة إيلينا أو خدر ضميرها اليقظ ، أخذ الطلاب في الكثيف عن دافعهم الخفي أو الحقيقي من الزيارة ، ومع هذا الكثف يخلق كايوس المسرحية المرهبة أمام أعيننا .

فالهدف الحقيقي من زيارة طلابها لها ليس شكرها أو الاحتفال بعيد ميلادها . وإنما إشراكها في مؤامرة قذرة للتغطية على إخفاقاتهم . وعندما تبدأ عملية الاستجواب والمساطة

بعدما جرف الهدف الحقيقي من الزيارة معه أى وهم يجب الطلاب لها أو تقديرهم لتقانيها . وإنشاء هذا الاستجواب الذى يدور في مناخ مسرحي مشحون بالتوتر ، تسأل إيلينا بعد أن عرفت دوافع الطلاب الثلاثة الذين أخفقوا في حل الأسئلة الطالب النجيب الرابع فينيا عن دوافعه من المشاركة في هذه التمثيلية السخيفة ، فهل أخفق هو الآخر في الإجابة على أسئلة الرياضيات ؟

فيجيب بنعومة شعبان مراوغ أنه أجاب على كل الأسئلة ، يحمل كل المسائل بدلة ويوضح متناهمين ، وأنه يضمن الدرجة النهائية كالعادة ، ولكنه جاء حقا للإعراب عن شكره لما قدمت لهم من جهود ، وللاحتفال بعيد ميلادها ، وبمساعدة أصدقائه في تسعين فرصتهم . ومع ذلك فواكثر الطلاب الأربعة حاجة إلى المفتاح ، ليس فقط لأن مطامحتهم أكبر من مطامعهم ، ولكن أيضا لأن الفكرة كلها فكرته . وهو الذى سوفها لهم ، وراهنهم على نجاحها ، وهاجته إليه هى التى تكسب دلالاته الرمزية . فالمفتاح نتيجة للنسبة له ليس مجرد وسيلة لتغيير نتيجة امتحان زيلين ، ولكنه غاية في حد ذاته ، إذ تجسّد عبره

القدرة على فتح الأبواب الموصدة ،
والثقل على الإرادات المعاكسة . فهو
قائد هذه المجموعة الصغيرة أو
الكتيبة الشبائية الصغيرة التي
خرجت للبحث عن المستقبل وتأمينه
في روسيا الجديدة الحافلة بالتغيرات
السريعة المتلاحقة . وقد راهن
بقدراته ذاتها على النجاح في هذه
المهمة . واعتبرا امتحانا له يؤكد
غيره قدرته على أن يكون جديرا
بالمهمة التي يرصد نفسه لها : تمثيل
روسيا الأم في العالم كديبلوماسية
لامع ، وكان حقيقى للجيل الجديد :
جيل المرحلة الجورباتشوفية .

ويتطوع فيتيا على الفور لمساعدة
إيلينا نفسها ، فيأخذ تفاصيل حالة
أمها ومكان إيداعها حتى ينقلها
بنقله الكوبرن المصمة الثانية التي
تعالج فيها إلى عيادة أحد الأساتذة
المتخصصين والمشهورين في علاج
المرض الذى تعاني منه أمها . وتضع
إيلينا بلحظة من الضعف تعرب فيها
عن امتنانها له ، ولكنه يؤكد لها أن
المسألة بسيطة وفى حكم المنتهية .
ويطلب منها أن تنتظر في أمر
أصدقائه ، وأن تعطيهام المفتاح حتى
يقوموا بلعبتهم الصغيرة التى
لا ضرر منها . فهم حقاً يحبونها ،

وهى الأخرى تحبهم ويتمنى لهم
الخير . ولذلك لايد من مساعدتهم على
تحسين مستقبلهم ، وهو أمر
سينعكس عليها ولاشك بالخير
العميم ، لذلك فإن من صالح الجميع
أن تعطيهام المفتاح ، أما هو فيستل
مهما حتى يتسلل باشا وفولوديا إلى
المدرسة تحت الظلام لاستبدال
الأوراق والعودة دون أن يكتشف أحد
شيئاً ودون أن تتعرض هى لآى
خطر . وترفض إيلينا هذا الأمر بشكل
قاطع ، فتبدأ لعبة الترهيب والترغيب
بالإقناع والاستعطاف والملاينة ووهو
الرشوة . وتعلن إيلينا عن ضيقها
بالأمر كله وتهدد بالهرب من هذا
الكابوس والمصراخ أو استدعاء
الشرطة فيبدأ الشق الآخر من اللعبة
هى الفور ، الترهيب ، ويأخذ
كريشيدنو العنف في التصاعد . يفلق
فيتيا باب الشقة بالمفتاح من الداخل
ويضع سلسلة المفتاح في جيبيه ، مغلقة
للباب أمام الهرب من المواجهة .
ويعلن أنه ما لم تستجب لخطابهم
بالصنى ، فليس أمامهم سوى
استخدام العنف معها . ويبدعون في
التحرش بها وإيذائها جسدياً ، ويعد
رفع صوت الراديو وقطع سلك
التليفون وبهدلة الشقة يأخذون في
تحطيم كل شيء بها متصاعدين

بالحركة والعنف حتى ذروته ، وحتى
يبلغ السيل الزبى بالمشاهدين الذين
يتململون في مقاعدهم كعداء فضاض
الأشوار وتبدأ الاستراحة لالقاط
الأنفاس ، أو التفكير في هذا المازق
الإنسانى والروحى الرهيب .

فالقسم الأول من المسرحية هو
قسم توجيه الصدمات للمشاهد
الروسى حتى يفيق من دعة أمته
وتصوراته القديمة ، وحتى يدرك أن
الخطر محقق به وجمتمع من كل
مصوب . وهو قسم طرح الأسئلة
الملاحقة عن المستقبل والمصير ، وعن
نوعية المفتاح ، الرمزي والحقيقى ،
الذى يفتح للشباب أبواب المستقبل .
أما القسم الثانى فهو قسم صراع
الإرادات والحوالم . صراع العالم
القديم الذى يتمثل في إيلينا التى ترمز
في مستوئى من مستويات المعنى في
المسرحية إلى روسيا الأم نفسها ، في
الحفاظ على قيمة وتبرير مشروعها ضد
العالم الجديد الطالع من إهاب هذا
العالم القديم وضده . فلذلك أبناء
هذا العالم الجديد كل تفاصيل
إحباطات المشروع القديم
وإخفاقاته . ومن هنا فإن قدرته على
تقد العالم القديم تنسم بالمدّة
والبراعة ، لكن هذه البراعة سرعان

ما تتبدد إزاء غياب أى مشروع قيمى او جمعى يطرحه هذا العالم الجديد كبدل لكل ما ينقده . فليس لديه إلا حفة من الذوات الفردية التى قد تجمعها مصلحة لحظة . ولكن سرعان ما يفرضها افتقارها للرؤية الجمعية عند أول مشكلة .

فيأشأ ذو الروح الشاعرية ، الذى يصدمه تفكير لياليا المادى اللع ، وميكانيكية فينيا الشورية ، سرعان ما يستعيد إيمانه بمشاليات الأدب الروسى عندما تصمد إيلينا لكل التهديد والسويد ، وترفض نهائيا إعطامهم المفتاح ، فيؤكد لفينيا : ألم أقل لك ؟ لكن هذا التاكيد على صلابة العالم القديم وقدرته على مقاومة كل ما يقدمه العالم الجديد من ترغيب وتهريب معا ، يستثير فينيا للمزيد من العدوانية ، والتفكير السريع ، والتلاعب من جديهم بأعصاب إيلينا ورؤاها معا . أما لياليا فينفا سرعان ما تضع بتصاعد موجة العنف وتطالب بإنهاء اللعبة والانصراف ، فقد انتصرت إيلينا بريحها وتماسك قيمها القديمة التى لم تحقق لها الكثير على الصعيد المادى ولكن يقينها فى قيمتها الفكرية والأخلاقية أهم لديها من أى تحقق مادى لاقية روحية له .

وتوشك أن تنضم لإيلينا فى الصراع الصاد الدائر بينهما وبين فينيا ، وخاصة عندما تكتشف فيها براءة أم لا تريد أن تصدق أن أبناها قد اندحروا إلى أسفل درجات القاع ، وتقع فى شبكة فينيا الذى قال لها إن الامر كله كان لعبة للبرهنة لهم على أن العالم ما يزال عامرا بالخبر ، بعد أن كاد باشا أن ينتحر ياسا مما فيه من انحطاط . وأن كل ما جرى كان يستهدف استعادة يقين باشا فى البشر وصرفه عن النزعات الانتحارية التى تتناوبه . وهيئنا يبلغ الأمر حد السخرية القاسية من إيلينا تنضم إليها لياليا ، وقد عجزت عن إقناع الجميع بالانصراف . أما فولوديا فيئنه الآخر يتراجع ويفرق نفسه فى الشراب .

لكن فينيا هذا المنابر الوحشى الأريب الذى انضمه الشر وأكسبه استشراف الفساد حكمة كهل ملمون وهو لا يزال فى مقتبل العمر ، يرفض الاستسلام . فقد باع روحه لفواست هذا المجتمع الذى تخرت فيها المثل والأصنام ، وخطت فيه جريرة النجاح التجارى إلى مكن الروح . إنه فينيا الذى لجأ على كل الاستلة ويعرف كل الطرق المفضية إلى

النجاح ، ويضمن مكانه فى معهد الفنون الدولية الذى يتخرج منه دبلوماسيو هذا المجتمع ونخبته القاندة . ومع أنه أقل الطلاب حاجة إلى المفتاح ، إلا أنه أشرفهم رغبة فى الحصول عليه . فلم يعد المفتاح بالنسبة إليه هدفا حقيقيا كسا هو الحال بالنسبة لزملائه الثلاثة ، وإنما هو هدف رمزى ، والرمز سطوة أقوى من سطوة الواقع . إذ يمثل له المفتاح ، وهو رمز على درجة عالية من الشفافية والترويق . القدرة على فتح الأبواب الموصدة واجتياح المستقبل ، او بالأحرى القدرة على تفسير البنية القيمة والأخلاقية للمجتمع برمه . وبذلك يرفض التسليم بالإخفاق ،

ويقرر تجربة جديدة وأخيرة وهى اغتصاب لياليا بالقوة أمام عيني إيلينا . لأن إيلينا الأخلاقية التى تعلمت تدميرهم لها ، أن تتحمل تعذيب الآخرين أسامها ، وبسبب عنادها ، فممازق النزعة الأخلاقية ونقطة ضعفها تكمن فى أن تؤدى أخلاقيتها إلى تعذيب الآخرين وإتسامهم . وليس أقدر على إتلاص لياليا التى تمثل عنديتها رسمالها الجديد من الإجهاز على هذه العذرية ، وأمام الجميع . وعندما

يبدأ الاغتنصاب ، وتتصاعد الشراسة والحشية إلى هذه الدرجة تقدر إيلينا الإذعان لانتقاد ليلاليا من العذاب ، فتصرخ في بيتنا كلى ، هاهنا المفتاح ، وتمد يدها إلى جيبه لتخرج منه سلسلة المفاتيح التي كانت معه طوال الوقت . فيعلن الانتصار ولكن بعد أن زعزت طريقة الجميع ويتركه باشا وفولوديا وينصرفان محيلان انتصاره إلى هزيمة ، فيترك المفتاح ويخرج وهو يكيل لهم الاتهام بالضعف والخذلان . بينما صرخات ليلاليا المهيفة تؤكد لإيلينا معزية أنهم لم يأخذوا المفتاح . وتنتهي المسرحية لتترك نهايتها الفاجعة العنيفة تلك المشاهد أمام صدمة جديدة تدفعه إلى إعادة التفكير في كل مدار أمامه ، وفي كل ما انتاب روسيا من تحولات .

ويتخذ الصراع الدرامي في القسم الثاني من المسرحية شكل البنية الموسيقية التي لا يتصل فيها الصراع إلى نوع من الجدل والنقاش بين الفريقين ، وإنما إلى المواجهة التغمية بين روى العالمين وقد بدأت تجميعاتها في التبلور والتداخل والتعقيد . فالمسرحية هي سيمفونية التهديد والوعيد التي تتراوح فيها التغمات بين التملق الماروغ والترغيب

المغوى والعنف المبطن والترهيب المزلزل ، وهي بنية موسيقية تتصاعد فيها التغمات إلى ذروة من كريشيدندو العنف الذي لا يطاق والذي يبلغ درجة عالية من الصخب والتوتر في نهاية كل فصل ، ليرتك المشاهد في الاستراحة بعد نهاية الفصل الأول ، وفي نهاية المسرحية بعد نهاية فصلها الثاني والأخير في حالة من التوتر الذي يستنهض الفكر ويدفع إلى مراجعة كل شيء من جديد . فتأثير هذه المسرحية الجميلة لا يتحقق للمباشرة أو من خلال الحدث وحده ، وإنما من خلال انطواء بنيتها الموسيقية تلك على مستويات عديدة من المعنى وقدرتها على توليد الدلالات ، ومن خلال تداعل شبكة العلاقات الإنسانية فيها ، ومن خلال قدرتها على إكساب الأحداث والجزئيات الواقعية البسيطة إيصاءات رمزية وروى فلسفية وفكرية خصية .

وإذا كان الحدث ينطوى على تلك المواجهة الدامية بين تلك التنوعات المتعددة على الجيل الروسى الجديد وبين إيلينا العنوان رمز روسيا الأم وممثلة الجيل القديم ، فإن شبكة العلاقات الدرامية التي تتخلق عبرها دوافع الشخصيات تنهض على

استخدام علاقات التماثل والتماثل للكشف عما آل إليه الواقع الروسى من تدهور وعما يعانى منه من أزمات . ومن كيفية تسمل أليات المجتمع الراسمالي وقيمه الضالمة إلى مجتمع من المفروض أنه اشتراكى ، وإن له قيمة أخلاقية وإنسانية مفارقة كلية لتلك القيم التي تتحدد فيها القيمة حسب أسعار السوق . فهم المسرحية الأساس هو الكشف عن كيفية تطفل الفساد في بنية المجتمع السوفيتى من خلال تلك المقابلات الدائمة ، لا بين الطلاب ومدرستهم فحسب ، وإنما بين الطلاب وبعضهم البعض كذلك .

فإذا كانت المواجهة قد بدأت بين جبهتين متماسكتين ، فإنها لم تنته قبل ظهور مجسومة من الصدور والشرخ الدالة في كل من الجبهتين على حدة . فالمسرحية ليست دفاعاً أعمى عن روسيا القديمة ، ولا هى مناصرة بلا تحفظ لتلك الجديدة الغريبة الطالعة من الضيق بإخفاقات المشروع القديم . والتي تكشف لنا نهاية المسرحية عن عجزها عن الرؤية . فقد كان المفتاح مع بيتنا طول الوقت ، ولكن افتقاره للرؤية والمشروع الأخلاقى أعماه كلية من إدراكه . وإنما هى طرح درامى

لغضبية المصير الروسي في العصر الحديث .

فالمسرحية تريد أن تؤكد ثنائية الموقف في المجتمع السوفييتي اليوم ، حيث تنتصر المثاليات أحيانا ، بينما لا تستطيع الصمود كثيرا أمام شراسة الحص العمل . لكنها تؤكد كذلك أن هذا الحص العمل ملء بالخواء الروحي ، ولا يمكنه أن يفتح لروسيا الأبناء الجدد أبواب المستقبل . ليس فقط لأن هؤلاء الأبناء سرعان ما انصرفوا عنه عندما تكشف لهم شراسسته ولاإنسانيته ، ولكن أيضا لأنه ينطوي على التضحية بروسيا الأم ، ويكمل ما تمليه من تواريفخ وقيم . وما صرخات ليالينا الامتدادية الملتاعة في نهاية المسرحية ، بأنهم لم يأخذوا الفتحاح ، إلا محاولة يائسة لا استعادة ثقة الأم في أبنائها الذين روينا عقوقهم . ولهذا السبب اهتمت المسرحية بعلاقات التماسك والتضاد بين الشخصيات . فرغم حرصها على إبراز التماسك بين شخصيات الشبان الأربعة ، فإنها

أرادت أن تيلود حدة التناقض بينهما كذلك ، لا من خلال المقابلة الحادة بين باشا وفيتيا ، بين الشاعر والرجل العمل ، وإنما من خلال التماسك بين فيتيا ولياليا في إيمانها المطلق بالذات والذي سرعان ما ظهرت فيه الصدوع بالنسبة للياليا أولا ثم من خلال انتصار فيتيا المهزوم ثانيا . ومن خلال التناقض بين فولوديا الذي ينحدر من أصالاب افسان الأرض الروس القدامى في تعاملهم مع إلفاد القياسرة ، وبين فيتيا الذي يمثل الوجه البشع للقياسرة الجدد . من خلال هذا تحاول المسرحية التعرف على كيفية تكريس المجتمع الجديد للآليات التي صنعت مأساة بوشكين في الماضي من خلال المقابلة بين مثاليات الاشتراكية وبراجماتية المنهج الجورباتشوف . إنها صرخة تحذيرية ضدما يفعله جورباتشوف في محاولة للعودة بساعة التاريخ الروسى للوراء ، لأن فيتيا الذي يجسد البراجماتية الروسية الجديدة ، ليس الأمر جورباتشوف ، ولكنه أقرب إلى المعادل الدرامى لجورباتشوف الملى بالطاقة

والقدرة والذكاء ، والمفكر في الوقت نفسه ، وبشدة ، للرؤية والمشروع الذي يستطيع إنقاذ الجسد دون تدمير الروح . إن الشخصية الروسية الحقبة ، وكما يطعننا تراث الادب الروس العظيم ، لا تستطيع الحياة في خواء روحى ، في عالم مادي كلية دون مثاليات . وقد زويتها الاشتراكية بأعلى درجات المثالية في عصر العال ، لأن الاشتراكية هي مثالية العقل في عصر المادة . أما مشروع فيتيا الذي يعانى من الإملاق الروسى وينهض على الابتزاز النفسى فهو مشروع لا روح فيه . قد ينبج في ثقافة رعاة البقر الأمريكية حيث البقاء للأقدر ، ولكن يستحيل أن ينبج في روسيا ذات التراث الروسى العريق . ولذلك تترك المسرحية مشروع فيتيا مضطحا في النهاية ، بعد أن نجح في شىء واحد وهو تدمير كل شىء دون تحقيق أى بناء إيجابى على الإطلاق . وكأنها نبوءة يسل النزعة الجورباتشوفية التي تريد الإطاحة بكل القيم القديمة في الاتحاد السوفييتى دون أن تقدم لها بديلا مقبولا .

انتن : صبرى حاسن

لغز إسماعيل كاداره

فرنسا للاقامة بها في ٢٧ سبتمبر ١٩٩٠ - هذه الكتب كلها تدور حول الألبانيا وشجاعتها ، وجلادة أبنائها وقدرتهم على تحمل ضربات القدر سواء كانوا من المزارعين أو من أبناء الجبل الذين يعيشون على هذا الشريط الضيق من الأرض المحصورة بين يوغوسلافيا واليونان على ساحل البحر الأديرياتيكي ، والذين عرفوا عبر القرون جميع الغزاة من اليونانيين والرومان إلى البيزنطيين والأتراك والإيطاليين حتى فرض عليهم النظام الشيوعي الألباني الصارم عزلة استمرت منذ الحرب العالمية الثانية إلى الآن ، وهي عزلة قلما عرف تاريخ أى

وثورة وتحرر ، يستلهم الكاتب موضوعاته الأساسية ، فيعالج مشاكل الاضطهاد والقمع ، وطبيعة الطفيلين ، وآلام الحياة اليومية في ظل نظام شمولي ، بالإضافة إلى - نسوة العادات القبلية وعنفها ، والخلاف مع الشقيق الأكبر أى الاتحاد السوفييتي ، أو القطيعة مع الصين . وهكذا تدور كتب كاداره منذ « جنرال الجيش الميت » و« أبريل المظلم » و« الشتاء الكبير » و« دعوة إلى حفل رسمى » وحتى لآخر كتبه « ربيع الألباني » الذى يتحدث فيه عن الأسباب والملايسلات التى دفعت لاتخاذ قراره بترك بلاده والتوجه إلى

يعد الكاتب الألباني إسماعيل كاداره من اكبر وأهم الكتاب الأوروبيين في الوقت الحالى ، ولا تزال كتبه تكتسب مزيداً من القراء كل يوم في أوروبا والعالم . ولعل تسارع الأحداث في منطقة البلقان في الآونة الأخيرة قد لعب دوراً في هذه المكانة المتزايدة ، غير أن اسمه يتربع بالفعل منذ عدة سنوات كأحد أبرز المرشحين للحصول على جائزة نوبل للآداب .

وتدور معظم رواياته وقصصه القصيرة وكتبه حول موضوع أسلمة وحيد هو وطنه الألبانيا ، فمن خلال تاريخ الشعب الألباني وقرأه ، وما مر به من ذل وهوان

شعب من الشعوب مثيلاً لها .

وإذا كان كداره لا يتكلم سوى عن البانيا ، فإنه يفعل ذلك على طريقة هوميروس عندما يتكلم عن اليونان ، فمن خلال تاريخ يلاذه الحد والمحدود يستخلص الدائم واللامحدود في حياة البشر .



ولعل مجموعة قصص كداره التي تحمل عنوان « دعوة إلى حفل موسيقى رسمى » أفضل مدخل إلى عالم الكتاب الألباني وموسمه ومشاغله .

والقصة القصيرة الأولى في هذا الكتاب ، وهي لا تتجاوز صفحتين مأخوذة من أسطورة بروجيوس الميثانية القديمة التي طالت تناوئها الأديباء والشعراء ، والتي تدور حول المملاق بروجيوس الذي ينتسب إلى الآلهة البدائية التي هزمتها آلهة جبل الأرباب وأخضعوها . وتقول الأسطورة إن بروجيوس كان وراء أول حضارة انسانية ، فهو الذي سبق النار المقدسة وأعطاهها للإنسان ، ولهذا عاقبه زيوس ، كبير آلهة الأرباب ، بأن قيذه بالسلاسل على قمة جبل القوقاز حيث يداهمه كل يوم عذاب يلتهم كبده الذي

لا يلبث أن يتجدد كل يوم . وكداره يهدى هذه القصة للقصيرة إلى « كل الثوريين الحقيقيين في العالم » . غير أن معالجته لأسطورة بروجيوس تتجرع بعض القموض حول أمدائه ، هل يطلق صيحة تنبيه يقول فيها إن الحريات في حلة إلى نضال دائم ومستمر لصياغتها والابقاء عليها لم أنه يسفر لأن الضحايا قد ينتهي أمرهم بأن يمجذوا جلاذهم ؟ قبرمونيوس المقيّد على جبل القوقاز يشعر بالارتياح عندما يكتشف أن العذاب لم يعد منذ ثلاثة أيام . غير أن ارتياحه ما يلبث أن يتبدد عندما يلحظ أن كبده يتورم بشكل مزعج حتى يغطي من رأسه إلى قدميه . وعندما يبلغ به الإعياء مبلغه ويصبح على وشك الاختناق يلجأ العقاب الذي يلت ينتظره بلهفة وتترقب يهبب عليه من السماء ... « وعندما ينفرس منقلع الطائر ، بشرية قوية صماء ، في تجويف كبده . يقول بروجيوس لنفسه : « لقد نجوت أخيراً ! » .

والقصة القصيرة الثانية التي تضمها المجموعة تصور إيلان الاحتلال العثماني لألبانيا . فبناء على أمر السلطان يتم توزيع آلاف

من الأحبة السوداء لتغطية أوجه النساء في الاصقاع الغربية من الإمبراطورية أي في البانيا . ويضئ اليأس والقنوط الموقف الألباني المسلم المكلف بهذه المهمة الجائزة عندما يتراعى لعينيه هذا الستار الأسود الطويل الذي يسدله على بلاد كانت قديماً بلاد حرة تحب الحياة .. ويقول كداره على لسان هذا الموقف « لقد شهدنا كسوف الشمس وخسوف القمر وما نحن نشهد الآن ظاهرة ثالثة . من هذا النوع أصابت كوكب الأرض بالاندحاش ، وهي ظاهرة احتجاج النساء ! » .

وقد ألهمت الحقبة ذاتها - حقبة السيطرة التركية على البانيا - قصة أخرى في هذه المجموعة تحت عنوان « لجنة الأعياد » وتبدأ بعفو عام أصدره السلطان - من عدد من الزعماء الألبان وبهذه المناسبة يتم تنظيم حفل ضخم تكتشف فيما بعد أنه لم يكن سوى فخ دام ، فما أن التأم جمع المعارضين والزعماء الألبان في مكان الاحتفال ، حتى صدرت الأوامر بدحجهم جميعاً بلا رحمة أو شفقة .

وبصورة عامة ، تسيطر الفصول المسوية لأربعة قرون من الهيمنة

العثمانية على البلقان على فكر وأدب كاداره حيث خصص جزءا كبيرا من إبداعه الأدبي لتلك الفترة ومن أهم كتبه عن هذه الحقبة « جسر القناطر الثلاث » و« بيت الخرى » .

وقد التقى كاداره الذي ولد في عام ١٩٢٦ بكثير من الذين عاشوا تحت الاحتلال التركي الذي استمر حتى عام ١٩١٢ وجمع معلومات كثيرة من شهود عيان عن تلك الفترة استخدمها في كتبه . فادب كاداره ، في كثير من الأحيان ، هو عملية مزج للتاريخ السياسي والذاكرة القومية للشعب الألباني بأساطيره وملامحه وأناشيده البطولية وراثته الشعرى الذي تنافسته الأجيال .

والقصة الأخيرة التي أعطت عنوانها للمجموعة ، تعد رائعة أدبية يفكاهتها السوءاء وعيها الهزلي . ويطلق كاداره في هذه القصة « دعوة إلى حفل موسيقى رسمي » العناق لصحيته الأدبية ولزواجه النقدي اللاذع . وتصور القصة حول كاتب ألباني يدعى برمينيا يستعد في بكين عاصمة الصين الشعبية لحضور حفل موسيقى كبير . وبينما يستعد برمينيا للحفل ويعيد قراءة ما كتبه

حول « التاريخ الهزلي للصدادة الألبانية الصينية » ينتقل بنا الكاتب بنظرته الساخرة والقاتسية في الوقت ذاته إلى حجرة نوم شواين لاي الذي يتأمل لفترة طويلة وجهه الشاحب أمام المرآة ، ثم ينتقل بنا مرة أخرى إلى حجرة بول بورت السيد المطلق في كمبوديا ، ثم إلى حجرة خوان مارييا كوهن الملقى الفرنسي الأسباني . وخلال الحفل ينتظر الجميع كشف ما تحويه رسالة يقال أنها مخبأة في حذاء إحدى الراقصات وتحوى تفاصيل هامة عن الموت الوشيك للقوصة تونج وعن كيفية اختيار خليفته . وينتهي الحفل في الصين ، التي تشبه في قصة كاداره المسرح الهزلي ، بمسودة مسخرة ومأسوية .. فالتاريخ عند كاداره كابوس يسمى جامدا ان يستيقظ منه دون جدوى .

وإذا كانت مجموعة « دعوة إلى حفل موسيقى رسمي » تمخضت إلى عالم الكاتب الألباني ، فإن آخر كتبه الذي صدر في فرنسا ويحمل عنوان « ربيع ألباني » يلقي بنا في خضم الجدل الدائر في الأوساط الفكرية والأدبية الفرنسية حول ما سمي « بلغز اسماعيل كاداره »

أي طبيعة علاقته بالمسلطة الشيوعية في بلاده .

ويبدأ « ربيع كاداره المؤلم » وفقا للتفاصيل التي أوردها في كتابه الأخير ، في ٤ فبراير ١٩٩٠ ، قبل أسبوعين فقط من لحظة الجماهير القاضية في تيرانا بتمثال الزعيم الشيوعي الألباني أنور خوجة الذي حكم بلاده عشرات السنين بقبضة من حديد . في لقاء مطول بين الكاتب الألباني والرئيس الألباني الحالي راميز عليا الذي تربطه بالكاتب معرفة قديمة إذ عملا معا طوال السنوات العشرين الماضية عندما كان الأخير مسئولا عن الدعاية السياسية في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الألباني في هذا اللقاء عرض كاداره على الرجل الأول في ألبانيا رؤيته لكيفية الانتقال إلى الديمقراطية ، والتغيرات التي تنبؤ له ضرورية وقد طمأنه عليا قائلا : « كل شيء سيتم » .

وفي ٢١ مارس ، أدلى كاداره بحديث لصحيفة « صوت الشباب الألبانية » أحدث نوباً كبيراً وهائلة عامة ، إذ تحدث بلا تحفظ عن الديمقراطية وحقوق الإنسان والحريات .

وفي أبريل بدأت أولى السحب تتراكم في السماء ، وهي فترة يسميها كداره في كتابه « بفترة لكن » فقد بدأ التردد يظهر وبدأت الدوائر الحاكمة تسمى لإرضاء الجناح المحافظ مع عدم إضغاب الحاليين بالإصلاح في الوقت ذاته . فرغم تبني السلطة لعدد من تدابير تحرير النظام في الاتجاه الذي طالب به كداره بقي « المسيحيون » - البوليس السياسي الألباني الذي يضئ جانبيه - يمارس عمله كاعتاد .

وفي ٣ مايو ، بعد اقتناعه بأن خطر العودة للوراء يهدد ألبانيا بصورة حقيقية ، كتب كداره خطابا طويلا إلى الرئيس راميز عليا قال فيه « لقد فتحتم ألبانيا جديدة للشعب الألباني لا تتركها تتبدد بالهجوم » ولكد له مسودة للشعب له .

ويواصل كداره في كتابه رواية الربيع الألباني . ففي ٢١ مايو تلقى ردا من راميز عليا طغت عليه اللهجة الرسمية والصيغة العسكرية ، وتكررت كلمات « الحزب » و « الزعيم أنور خوجه » مما كان له وقع الصدمة على الكاتب الألباني ودفعه إلى اتخاذ قرار

الرحيل في أقرب فرصة .

وجاء يونيو الذي يسميه كداره شهر الخوف ، إذ استهدفت السلطة في تلك الفترة مجموعة من المثقفين من بينهم هو نفسه وعدد من الشخصيات التي ستلوح بعد ستة أشهر من ذلك التاريخ حركة المعارضة السويدة والحزب الديمقراطي . وفي ٢ يوليو اندلعت أزمة السفارات الغربية التي أطلقت فيها قوات الأمن النار على آلاف المواطنين الذين تجمعوا أمام هذه السفارات فسقط المشترا بينهم قتلى في مذبة رسمية ، تبعها مذبة ثانية يردد الكاتب وقلتها بتفاصيل دقيقة وذلك في مدينة تدعى « كافلجا » . وقد تجاوزت قسوة القمع كل الحدود مما دفع إلى إقصاء عدد من المتشددین في الحزب الشيوعي . غير أن كداره اعتبر أن هذا الإقصاء جاء بعد

قوات الأوان ، وإن راميز عليا أضاع فرصته في دخول التاريخ . ول ذلك التاريخ فقد كداره « أوهمه » حول إمكانية الإصلاح ، وهي الأوهام التي تضيئ بها بكل ما أوتى من قوة ، وسلم في إعطائها مصداقية ول تدعيمها بركانية ونفوذه ككاتب شهير ، وكان

شعوره بالندم مساويا لضحية أمه . وفي ٢٧ سبتمبر طار إلى باريس . ولم يشارك كداره في انتخابات ٢١ مارس التي جرت في بلاده مؤخرا رقم أنه ساند الحزب الديمقراطي بصراحة ، فقد قرر عدم العودة إلا إذا عادت الديمقراطية . لهذا سئل عن حاجة الشعب الألباني له أجاب « لديهم كتبي وهذا يكفي » ثم يضيف ليس الفوز أو عدم الفوز في الانتخابات هو المهم ، المهم هو الاستمرار ، ويتوقع كداره ألا يستمر النظام الشيوعي الحالي في بلاده لأكثر من عام أو عام ونصف . غير أن كتاب « ربيع ألباني » الذي يكشف الكثير عن تلك الفترة من تاريخ ألبانيا ، يكشف كذلك أوجه الشبه بين راميز عليا وميخائيل جورباتشوف الذي يعتبر الأول نموذجا مصفرا له في محاولته إصلاح الاشتراكية .



ورغم ما قدمه كداره من تبريرات لموقفه من السلطة الشيوعية في بلاده ، فقد تعرض لانتقاد شديد من جانب المثقفين الفرنسيين الذين ندوا بيسمكه مع السلطة في بلاده رغم إعجابهم الشديد بأدبه ومزماراته .

وتتلخص وجهة نظر الأوساط الثقافية الفرنسية في أن كاداره - الذي لا يتمتع لديهم كمفكر مطلقى بنفس المكانة التي يتمتع بها كروائي وكاتب - لا يمكن أن يقاس بوقفه بمنطق فضال المثقفين في أوروبا الشرقية ضد النظم الشمولية، وهو منطق تحكمه القطيعة والمواجهة والصراع السياسى المباشر. والنموذج الذى يقاس عليه في هذا المجال هو كاتب مثل سولجينيتس في الاتحاد السوفييتى، أو فلكلف هافيل في تشيكوسلوفاكيا، وكل منهما يعد لدى المثقفين الفرنسيين خاصة. والأوروبيين عامة نموذجا للأديب والمثقف المناضل ضد الدكتاتورية والشمولية.

وقد بلغ الجدل حول لغز اسماعيل كاداره «لورته أبان الفرار الجماعى للكلاب في مارس الماضى إلى ميناء برينديس في إيطاليا، إذ أكد كاداره حينئذ أنه لا يفهم لماذا يهرب ابنه بلده بهذه الطريقة. رغم أنه يقول في كتابه «ربيع البانى» .. «إن إغراء الهروب من البانيا تعرض له كل البانى في لحظة أو أخرى، حتى أنا نفسى تعرضت لهذا الإغراء مرتين

الأولى في عام ١٩٦٢ والثانية في عام ١٩٨٢». ورغم أن رحيله عن بلاده في ١٩٦٢ في سبتمبر للمضى كان لدى المثقفين في البانيا صدمة الخلاص التى تؤذن ببداية نهاية النظام الشمولى، وأن الكثيرين شعروا تجاهه بالعرفان عندما ترك البانيا لأن ذلك يسهم في التمهيل بتفكك النظام، فقد ظل عاجزا عن تفسير موقفه والاجابة على تساؤلات المثقفين الفرنسيين حول موقفه من السلطة وقد رفض الاجابة عن هذه التساؤلات في كثير من البرامج الأدبية التى دعى إليها معتبرا أنها نوع من السخرية العدائية تجاهه.

وترى أوساط المثقفين الفرنسيين أن تعاليف كاداره مع النظام الشيوعى الألبانى شيء لا يفسر، والطريقة التى انفصل بها عن هذا النظام غامضة تدعو للتساؤل، وأن كاداره يمثل نموذجا فريدا من نوعه في الدول الشيوعية، فقد نظرت أعماله في بلاده على نطاق واسع، وشارك في الهياكل الرسمية للنظام، وتمتع ببعض الامتيازات وذلك رغم إعلانته معارضته لهذا النظام، ورغم وضعه تحت الرقابة الصارمة لجهاز الأمن الألبانى.

وإن كتابه «ربيع البانى» يرفض كاداره رفضا قاطعا أن يكون قد مال أحيانا نحو التعاون مع النظام، ولكنه يرفض بنفس القوة أن ترسم له صورة البطل الذى يحارب النظام.

يقول كاداره «لقد حاول النظام الألبانى بكل الوسائل أن يجعل منى كاتباً رسمياً، إلى حد أنه هأنذا لما اعتبره مديحيا للاشتراكية في رواية «جنرال الجيش الميت» وهو امر مثير للسخرية، وكذلك لأننى نظمت انشودة لتجديد الحزب الشيوعى في قصة «الحفل الموسيقى» في حين أن هذه القصة تعد من القصص ما كتبت من هجاء للنظام».

ثم يضيف «في ظل النظام الدكتاتوري، من المسير للغبية الاحتفاظ بالذهن في حالة صفاء ونقاء حول حقيقة الوضع الشخصى، ففي الوقت الذى يعتقد المرء أنه يعارض النظام فإنه يدعه وفى الوقت الذى يعتقد أنه يتخفى وراء الحيلة أو الرمز، فإن الجيل الأدبية أو الرمز تضي به. أن ذلك يشبه الوادى الذى يغطيه الثلج والذي لا يمكن للمرء أن يستقل فيه على وجهته».

يقول إنه ليس كاتباً رسمياً ،
وليس « منشقاً » ... « انتنى كاتب
ولا شيء آخر ، وهذا بالتحديد
ما يريد الجميع اجبارى على ألا
اكرهه ، الصديق والعدو ، بحجة أن
الوقت يشهد أحداثاً جساماً . إن
الكتابة تكفى وتكفى تكفى . لقد
عذبتنى كتبى بما فيه الكفاية » ثم
يضيف « على أية حال ، فالكاتب هو
العدو الطبيعي للدكتاتورية ، ولا
يستطيع أن يصور العلاقة بين
الأيدي والدكتاتورية أفضل من
القول بأن الأدب والدكتاتورية
حيوانان مفترسان يمسك كل منهما
يخناق الآخر ، ويلتهم بعضهما
بعضاً ليل نهار » .

ول مقام آخر ، يرد كاداره على
من يتهمنه بأنه لم يمارس النظام
صراحاً إلا بعد موت أنور خوجه
مؤسس « الشيوعية اللبنانية »
والذى يعد بمثابة ستالين محل
صغير « بأن الصراع مع خوجه بدأ
قبل موته فقد كان صراعاً بين الأدب
والدكتاتورية . ومجرد قيام الكاتب
بخلق والإبداع معناه أنه انتصر
بالفعل في المعركة . ثم إن تحرير
الكلمات عمل ضخم وليس
سهلاً » .

غير أن ذلك بالطبع لا يكفي

لتهدئة تملؤلات المثقفين الفرنسيين
حول هامش المثورة الذى كان يتوهر
لكاداره في تعامله مع النظام
الالمانى . فقد كان عضواً في الحزب
الشيوعى وثائقاً في الفترة من
١٩٧٠ حتى ١٩٨٢ وعضواً في
إدارة اتحاد الكتاب ونائب رئيس
للجبهة الديمقراطية وهى منظمة
جماهيرية ترأسها امرأة أنور
خوجه . وهو يرد على هذه
التساؤلات بالفتصاب شديد مؤكداً
أن كل ذلك لا أهمية له على
الإطلاق !

غير أن اتهامات أخرى توجه إليه
حول روايته الشهيرة « الشتاء
الكبير » التى تروى بالقدار كبير
القطيعة بين اللبنانية والاقتصاد
السوفييتى والتى تظهر الزعيم
السابق أنور خوجه كبطال قويم
أسهمت صلاته في مواجهة العملاء
السوفييتى في جعله شخصاً جديراً
بالإعجاب ، رغم أن القصة تبرز
بقوة جوانب اللشذوذ في النظام
الاشعولى في اللبنانية . بل إن أنور
خوجه هو الذى سمح بنفسه بنشر
هذا الكتاب . ويبرر كاداره ذلك
مؤكداً بأن « الشتاء الكبير » كانت
مبتدئة طوق النجاة بالنسبة له ،
ولكنها كانت لغته في الوقت ذاته إن

أنه سقط في التناقض الذى يواجهه
الأيدي في ظل النظام الدكتاتورى
وهو أنه لكى يقارن السلطة بالأدب
والكتابة فلابد له أن يحظى بعد
أدنى من رضاه النظام عنه ! .
وأخيراً يشكك المثقفون
الفرنسيون في أسباب اتخاذ كاداره
قراره بترك اللبنانية الذى يحيط
الغموض بأسبابه الحقيقية - على
حد رأيهم - غير أن الأمر واضح كل
الوضوح عند كاداره : فقد أراد
بقيائه أن يجبر القدر على اسراع
خطاه بعد أن أدرك أنه لا يستطيع
شيئاً بوجوده في بلاده ، وقد نجح
بصورة أو بأخرى في الإسراع
بالتغيير .

غير أن قراره بمغادرة بلاده
يكن وراءه نفاذ قدرته على احتمال
« سخط » وبعث النظام الالمانى .
ويتضح ذلك فيما يروى في « ربيع
البانى » من اهداء سيارة مرسيدس
إلى أحد كبار المسؤولين في الدولة
بعد فصله من منصبه ! أو إرسال
كبير القضاة الالمانى الذى أدان
العديد من الإبرياء وألقى بهم في
غياب السجون إلى سترامبورج
لحضور مؤتمر عن حقوق الإنسان !
ويقول كاداره « أن السخط كان
دائماً موجوداً ولكن فجأة من بداية

انهيار النظم في الدول المهجورة أصبح عبثاً صارخاً غير محتمل .. « فزوال الأوهام يكون أحياناً أكثر قسوة من القمع . لقد فقد كاداره الأمل تماماً في قدرة النظم على إصلاح نفسه وفقد ثقته في منق نوايا الرجل الذي على أمله لقرر الرحيل .



إن كاداره ليس بطلا ولا يريد أن يكون بطلا . فقد هاجم الصحف القريبة عندما أرادت أن تجعل منه كاتباً منشقاً . وحين بدأ الصحفيون الغربيون يقولون عنه إن أكثر أبناء ألبانيا شهرة يقف إلى جانب أنور خوجة طلق على ذلك قائلا : « أنها ملاحظة ترهب شخصاً مقراضاً مثلي ، لأنها وضعتني في موضع المتحدى المختار للنظام أو الرئيس البديل الذي جرئ على تحدي « القائد » .. لأن هذه الحملة الصحفية كان يمكن أن تقودني إلى طابور الإعدام ، وقد توقعت وقتها أنها ستؤدي بي إلى حتفي بالفعل » .

لقد قرر الرجل لأنه لم يعد يطبق سخط النظام الألباني ويعد أن فقد الأمل في إمكانية التغيير . وما هو

يعد ستة أشهر من وصوله إلى فرنسا يبقى رجلاً معذباً ، وفي اللحظة التي ترك فيها بلاده لم يخف شعوره بأن منفاه الباريسي أشبه بالسجن أو بالموت . وعندما سئل عن المنفيين الآخرين الذين يمكن أن يتشبه بهم تحدث عن أوليفد وأشيل اللذين يطارد شبيهما بلا هوادة . فهو إن يكون في يوم من الأيام فلكلف هافيل آخر وأن يعلى النضال السياسي الأولية على الإبداع الأدبي . وهو يقول عن هافيل : « لقد كان هافيل وموسى وعذابي لفترة طويلة ، فأنا أقدره بأخلاقه وكان ثلاثة أيام تكفي لصنع منشق » ، في حين أن خلق كاتب يحتاج إلى قرون من الزمان وإلى الانصراف للطير» لمسار التاريخ ولعذاب الإنسان المتفاعل معه » .



هذه هي رؤية اسماعيل كاداره لصراع الأدب والديكتاتورية في بلاده التي كانت تدفن فيها الأبقار سراً ، ففي فترة معينة قرر الحزب الشيوعي الألباني أن الماعز والخراف فقط هي التي تستحق تسمية « الماشية الاشتراكية » مما دفع المزارعين إلى إخفاء أبقارهم

وحياوتهم الأكبر حجماً وبالتالي « غير الاشتراكية » في المخاض العسكرية المهجورة منذ الحرب العالمية الثانية ... إن الديكتاتورية قسوة النظر إلا في مضمار البعث والسخط . إن كلمات الطاغية هي القانون ، ولها السيادة في تسمية ووصف الأشخاص والأشياء ، فلا البقرة الطحوب اشتراكية ولا شكسبير اشتراكي .

ويرى اسماعيل كاداره قصة رحلة قام بها إلى الصين الشعبية حيث تم تقديمه إلى جمع من الكتاب تم تقسيمهم إلى ثلاث مجموعات : الكتاب المتنازرون وهم البروليتاريون ، والكتاب المتوسطون الذين يجري تثقيفهم والكتاب البرجوازيون وهم أسوأ أنواع الكتاب . وسأله كاداره عن سبب منح « عطيل » لشكسبير في الصين ، فاجتمعت المجموعات الثلاث طويلاً ويعد أن تداول الكتاب المتوسطون والكتاب المتنازرون في الأمر ويشرح بعضهم لبعض ما تدور حوله مسرحية « عطيل » ، أجاب الرئيس « لا نريد نشر « عطيل حتى لا يقتل الضباب الصينيين رفيعاتهم » كان ذلك عام ١٩٦٧ عندما كانت ألبانيا

تلقى كل دروسها ورؤيتها
الاشتراكية من الصين . وفي نفس
الاجتماع ، طرح كاداره عليهم
سؤالا مماثلا عن قصة « دون
كيشوت » لسيرفانتس ، وبعد
مداولات مماثلة جاءت الاجابة بأن
سرفانتس كاتب رجعي لأن قرامته

ستدفع الشباب الصيني إلى التخلي
عن الثورة الثقافية والانطلاق على
الطرقات شانهم شان الفارس
الهاثم على وجهه » . وهنا لم
يخطئه الكتاب الصينيين إذ أن
كاداره شأنه شأن « دون كيشوت »
تحول إلى فارس هائم على وجهه في

البانيا الحديثة يبحث عن البانيا
الضائعة ، البانيا الاناشيد المحمية
والأساطير والملاحم الشعرية ،
البانيا التي لم تلهها الامبراطورية
العثمانية أو ماركس أو الكا عن
سعيها الدائم عن أصولها
وهويتها .

باريس : إسماعيل صبرى

الكمبيوتر شاعرا وموسيقياً

الاستخدام الذى يمكن ان يتحول على يدى استاذ الفن فى حد ذاته ،

والاستخدام الذى دعت إليه «مارجريت ماسترمان» فى سنة ١٩٦٤ هو استخدام الكمبيوتر فى صنع أو تجهيز نماذج «دُهيية» للغة . وسميت هذه النماذج دُهي لأنها صغيرة ، وسهلة التركيب وسهلة التشغيل ، وتقتصر هذه التجربة فى برنامجي كمبيوتر ، ظهرا لأول مرة فى ذلك الوقت ، الستينيات ، الأول من صنع «كريستوفر ستراشى» ، بجامعة مانستستر ، الذى سَخر كمبيوتر الجامعة لكتابة رسائل غرامية ومن الرسائل التى

كتبته «مارجريت ماسترمان» تحت عنوان (استخدام الكمبيوترات فى صنع نماذج دُهي لغوية) تقول فيه «يمثل الكمبيوتر الرقمى للبعض علامة الأخيرة رمزاً لاستبعاد الإنسان المتزايد للألة . ويمثل لآخرين تحولا متعمداً عملاقاً يعمل فى الظروف المواتية بسرعة الضوء ، لكنه فى الغالب ، عندما تزداد سخافته عن الحد ، لن يعمل على الإطلاق» .

ثم تقول . «ولاشك فى أن الكمبيوتر بالنسبة لهؤلاء جميعاً علم . ولابد أن ادعو إلى استخدام أكثر مرحاً ، ومع ذلك ، أكثر إبداعاً ، وهو عل وجه التحديد ، الفن ،

لم يعد تسخير الآلة فى صليحة الإبداع موضوعاً جديداً ، فمتذ ثلاثين عاماً على الأقل ، بدأ العالم يتابع محاولات علماء اللغة لاستخدام الكمبيوتر أو الحاسوب ، كما اصطلحت على ترجمة الأمم المتحدة فى استنباط الشعر أو تجهيزه . وقد اكتشفت أخيراً أنى لازلت احتفظ بعدد خاص من مجلة (ملحق التاييز الأدبى) عن (الانسانجاز) أى الحركات والأفكار والأعمال الطليعية ، كنت قد اشتريته فى القاهرة فى أغسطس ١٩٦٤ ، وجملته فى متاعى الذى نقلته معى إلى نيويورك حيث أقيم منذ عام ١٩٧٤ إلى الآن .

ومن بين مواد هذا العدد مقال

تمخضت عنها فريقة هذا الكمبيوتر
البدائي ،، هذا النموذج :

« عزيزتي شهر المصل
انت اعظم شواربي وشعاع
قمرى المختل . لك بجمال !
كمبيوتر جامعة مانشستر .

اما البرنامج الثانى فقد أعد
البروفيسور « فيكتور انجلي »
لمعهد مسانثوسفس للتكنولوجيا ،
ومكنه من توليد جمل سليمة لغويا ،
ولكنها عشوائية اللفاظ . ولا تخلو
نتيجة استخدام هذا البرنامج من
الكلالة التى وسعت للتجربة الاولى
لسبب بسيط . وهوان كلا البرنامجين
استخفا بقواعد وتركيبات جمل
اللفه ، ولكنهما بالغا في استخدام
عامل الاختيار واسع المدى الذى
يماربه الإنسان في عملية الكتابة
والحديث .

كان ذلك في الستينيات ، ولا شك
انها حقبة تمثل في اعمار اجيال
الكمبيوتر العصر الحجرى . ولكن مع
كل التقدم الذى أحرز في تطوير برامج
وامكانيات وقد رات الكمبيوتر ، في
شئى الاستخدامات العلمية ،
وبالرغم من إمكان الاعتماد الآن ، إلى
حد ما ، على الكمبيوتر في الترجمة من

لغة إلى اخرى ، حسب البرنامج
المستخدم ، فمن المؤكد انه لم يُلغ
دور الإنسان ، على الأقل في عملية
انتقاء اللفظة الادق ، او حتى
الصحيحة ، والبناء اللغوى المنطقي
السليم ، دعم من البلاغة أو تفر
الأسلوب الذى يتميز به كاتب جيد ،
ولا اقول مبدع ، عن آخر .

وفي عام ١٩٨٩ ، وبعد ان بلغ
الكمبيوتر سن النضج ، تحققت نبوءة
« مارجريت ماسترمائن » ، او
الجانب الممكن منها بمعنى ادق . فقد
أعد « ميلكل نيومان » ، استاذ
الشعر ، وريبب الشاعر « و هـ .
لوفن » ، ثلاثة برامج للكمبيوتر تحمير
الشاعر من الجانب الاال لعل
المريض ، او قواعد الاوزان
الشعرية . وهى (آلة تجهيز
الشعر) ، التى تعمل على تقطيع
الابيات للتركيب الموسيقى والقافية
البسيطة والإيقاع والشكل . والبرنامج
الثانى (قاموس ثيومان للقافية
الالكترونى) ، وهو يتجاوز القوافى
البسيطة إلى اقتراح القوافى الداخلية
والمحزفة . والبرنامج الثالث
(اورفيوس ١ ، ج ٢) وهو مرشد
شعرى يساعد المستخدم على فهم
وتدقيق شئى اشكال الشعر .

ونستنتج من هذه البرامج ان
معيها أدركوا في نهاية الامر حدود
استخدام الكمبيوتر ، فاقصرت
برامجهم على الجانب الاال من عملية
الإبداع ، أو الجانب الذى يمكن ان
يُستعان فيه بالمعادلات الرياضية .

وهناك في الحقيقة عدد من الفنانين
المعروفين ، من بينهم « هالفيد
هوكنى » ، لهم تجارب جادة في مجال
استخدام الكمبيوتر كوسيلة أو
خامة ، ولا اعتقد في ضوء ما اطلعت
عليه من شرة هذه التجربة ، ان
الكمبيوتر فتح آفاقاً جديدة على الاال
حتى الآن ، في التعبير بالسفن
التشكيل . ولا بد من الاعتراف مع
ذلك ، بأن الكمبيوتر قد دخل بالفعل
في مجالات الفن التجارى ، واستطاع
توليد التصميمات والنماذج
المنبتبة من معادلات حسابية
وعمليات رياضية ، وهو مجال تفوق
الكمبيوتر الحقيقى .

وفي هذا النطاق الرياضى البحت ،
جاء في بحث نُشر في مجلة الاكاديمية
الوطنية للعلوم ، من إعداد عالم
جيوپوى واستاذ بمعهد التكنولوجيا
الفيدرالى السويسرى بزيوريخ ،
« د . كينيث هسو » وابنه ، وهو
موسيقى ، « اندرو هسو » ، ان

المستخلصات الرياضية لموسيقى « جـ . س . باخ » يمكن أن تستخدم كقوالب أصل ، تجهز على أساسها مؤلفات جديدة على نسق موسيقى « باخ » ، وذات « جودة مماثلة » لموسيقى المؤلف نفسه . ويقوم هذا النهج على أسس الهندسة الكسرية ، وهي دراسة البنيات التي تعكس أى قطعة صغيرة فيها شكل البنية ككل .

ويقول الباحثان ، إن بعض الموسيقى ، على الأقل ، لها فورم كُسرِي يظل عالقاً بالتمازج الموسيقية الأساسية حتى لو أضيفت إليها أو استبعدت منها « نوتات » ويضيفان أن اختراع « جـ . س . باخ » رقم (١) من مقام سي الكبير ، على سبيل المثال ، يتكف بوضوح عن البنية الكسرية .

ويحكي الباحثان في تقديم دراستهما أن الامبراطور النمساوي ، « جوزيف الثاني » عندما سمع لأول مرة أوبرا (الإبعاد عن سيراجليو) . قال لـ « موتسارت » إن الموسيقى ساحرة ولكنها تحتوى على نوتات أكثر من اللازم . (ويُقال إن « موتسارت » ردّ غاضباً : إنه لا يمكن الاستغناء

عن أية نوتة .) ويعترف الدكتور « هسو » بأن المُصَلَّات الموسيقية المتمثلة في « نصف موتسارت » أو « ثلث شوبان » أو « ربع باخ » ، التي تناسب الآن الامبراطور النمساوي وأمثلة من التفعين ، ربما لا تحقق الذبوع على الإطلاق . ولكن « التقليص » الرياضي لمؤلفات كبار المؤلفين الموسيقيين إلى الفورم الهيكل يمكن أن يساعد المؤلفين على وضع أعمال جديدة هامة .

ويضيف العالم الجيولوجي في حديث خاص مع ناقد موسيقى ، أن صناعة الموسيقى تريد شيئاً جديداً . ولهذا قمنا بتسجيل هذا المنهج في براءة اختراع . وذكر أنه يعمل في بناء آلة إلكترونية يسميها : (هندقوق الموسيقى الكسرية) لتلرشيح الموسيقى من اسطوانة مضغوطة (سي دي) ، وتقليص العمل الموسيقي إلى (فورمه) الأساسي ، ويقول أنه يمكن تسمية المحصلة بأنها تجريد للموسيقى يلخص تيماتنا ، على النحو الذي تلخص به خلاصة البحث العلمي محتواه .

ويشبهه الدكتور « هسو » (التجريد) أو الخلاصة الكسرية لمؤلف موسيقى ببداية مياراة

شطرنج ، متتالية نقلات تبدأ المباراة وتحدد شكلها العام . فهد البداية توفر نقطة الانطلاق التي يستطيع لاعبو الشطرنج أن يبنوا عليها البنيات المعقدة لمنتصف ونهاية المباراة .

ويعتقد الدكتور « هسو » أنه في وسع المؤلف الموسيقي أن يستفيد من « الخلاصة » الموسيقية المقطرة رياضياً من عمل مؤلف كبير .

والهندسة الكسرية ، وهي مفهوم رياضي من أبرز رواده العالم الرياضي الدكتور « مانيهوت ماندلبروت » ، الباحث بشركة آي . بي . إم ، تشير إلى نماذج في الفضاء والزمن تتكرر في شتى الأحجام . ويقال إن هذا « التماثل - الذاتي » للهندسة الكسرية يصف العديد من الأشكال الموجودة في الطبيعة ، بما فيها على سبيل المثال ، الشريط الساحلي الذي يبين حين يُشاهد من على بعد ، نفس المظهر العام الذي يبينه جزء منه يشاهد من قريب .

ويعتقد دكتور « هسو » و د . « ماندلبروت » أن البنية الكسرية في الموسيقى يمكن أن تلاحظ عندما تُكس مقاطع أقصر في فورم موسّع في مقاطع أطول . أما إذا جُمعت بحكمة ،

فمن المفترض أن يتوافق التركيب في انسجام .

والقيمة الكسرية التي تحكم العلاقات الكسرية (والتي تشكل الأساس لأنواع معينة من الضوضاء ، ونظم فوضوية مثل اضطراب شعلة الشمعة) هي التي تقوم على ذبذبة أي نوع من التكرار يمكن أن يوجد أو (أعلى فاء) ، وقد أطلق الباحثان على دراستهما المنشورة عنوان : (التماثل الذاتي لـ 1/f - ذبذبة - الضوضاء المسماة : موسيقى) .

ويقول د . هسو « إنه بإبعاد نوتات من عدة مؤلفات لـ « باخ » ، قام بدراستها مع ابنه ، وجد أن النماذج الأساسية ظلت موجودة في التفضيفات الكسرية للموسيقى حتى لو أن كل ما تبقى يحتوي فقط على 1/f من النوتات الأصلية .

وهو يؤكد أن الموسيقى التي يمكن التعرف عليها كموسيقى « باخ » تبقى على قيد الحياة بعد الخفض الكسري بدرجة تثير الدهشة .

و في وسع المستمع المبتدئ أن يتعرف على « باخ » في أعمال خُطفت إلى النصف أو الربع ، بالرغم من أن المستمع يشعر بالانطباع بأن العمل

الموسيقى به تشويشات وزخارف مقصودة .

والدكتور « هسو » ، مع ذلك ، ليس أول من قام بدراسة الدور المحتمل للكسريات في التأليف الموسيقي . فقد سبق في هذا البحث عدد من علماء الرياضيات من بينهم (ريتشارد ف ثوس « عالم الفيزياء بمرکز آي . إي . إم » بولاية نيويورك ، الذي لاحظ أنه إذا كتبت طبقة النوتات المختلطة وارتفاع أصواتها عشوائية تماماً ، تصبح الموسيقى بلا معنى وغير مقبولة .

وإذا كانت النوتات مترابطة ترابطاً وثيقاً ، يصبح واقع الموسيقى متوقعاً ومملاً . ولكن إذا استخدم التقلب شبه العشوائي الذي تعبر عنه الكسريات لتحديد العلاقات بين النوتات المختلطة ، تكون النتيجة ، كما يؤكد د . فوسي « ، توازناً متمماً بين إمكانية التوقع والدهشة .

وقد حاول عدد من المؤلفين الموسيقيين إدخال (التفاضل الذاتي) الذي يشكل الأساس للنماذج الكسرية ، في أشكال جديدة من الموسيقى . ومن بينهم الموسيقي الجبري المولد « جيورجي ليجيتي » ، الذي يعيش في

(هامبورج) بألمانيا ، و « تشارلس وورينغ » ، في مدينة نيويورك ، وصديق د . ماندلبروث ، الذي اشترك معه في عروض موسيقية .

ويقول « ليجيتي » إنه استلهم بعض أعماله ، من دراسة النماذج التجريدية الأخاذة المستنبطة بالكيمبيوتر من مجموعات « ماندلبروث » للعلاقات الكسرية التي نقلها الكمبيوتر في أشكال بيانية graph، تركز نفسها بلا نهاية في مجالات أصغر على التعاقب .

ولابد من التنويه بأن « جيورجي ليجيتي » نفسه أعد ليكون عالم فيزياء ، وهو يميل إلى تطبيق العلاقات الفيزيائية على الموسيقى . ويقول د . « ماندلبروث » عن « ليجيتي » ، إن الصدمة بحدوها هي التي عرثته ببحوثه وبالتماثل الذاتي مشابه - الكثير في الموسيقى . وتحتوى مؤلفاته الجديدة (دراسات للـ ليونير Erues) ، أفكاراً كسرية ، قال د . « ماندلبروث » إنها رائعة .

ويأمل د . « هسو » أن تنخفض أفكاره في المستقبل القريب عن نظم كمبيوتر تفتح آفاقاً موسيقية جديدة ، وتحقق ربحاً ، بصورة غير عرضية .

نيويورك : أحمد مرسى

الرحبانية .. الأسطورة والحقيقة

الحقا بجوقة الأب بولس الاشقر ،
وتعلما اصول الموسيقى والاناشيد
الكنسية . ومن خلال هذا العرض
لحياة الاخوين رحباني يقدم المؤلف
لوحة فنية ثرية لحياة مدينة بيروت في
الاربعينات والخمسينات ، فنعرف
انه كان بها في تلك الفترة أكثر من
خمسين فرقة مسرحية عاملة ،
ويكتسب هذا العدد أهمية إذا عرفنا
ان كثيرا من فنانى لبنان جذبتهم
لضواء القاهرة مثل جورج أبيض
وآسيا داغر ومارى كوينى وغيرهم .

في هذه الاجواء التقى الاخوان
رحباني بالفتاة النحيلة الرقيقة « نهاد

ويستقى المؤلف المعلومات التى
يقدمها للقارئ من الاخوين
رحباني . فنعرف الاصول العائلية
لهما وطفولتهما ، وكيف كان أبوهما
« قبضائى » وأمهما تكتب النزل ،
وانهما اعتادا على الحفلات
والسهرات في مطعم انطلياس الذى
كان أبوهما يديره .

وقد ظهر اسم علمى ومنصور معا
لأول مرة عام ١٩٥٢ حين اصدرا
ديوان « سمراء مها » الذى ضم
سبعين قصيدة بعضا مؤلف وبعضها
مترجم عن الفرنسية ، أما صلتهم
بالموسيقى فتعود إلى عام ١٩٣٩ حين

صدر حديثا كتاب بعنوان
« مسرح الاخوين رحباني » من
تأليف نبيل أبو مراد ، وأهمية
هذا الكتاب أن مؤلفه يحاول الاجابة
عن التساؤلات الكثيرة حول التجربة
الفنية المتميزة لثلاثى الرحبانية :
فيروز - عاصى - منصور ،
وتطورها ، وكذلك حول حياتهم وكيف
تم بينهم هذا اللقاء الذى كان حصاده
على امتداد ربع القرن الاخير مئات
الاغانى والقصائد وعشرات
المسرحيات والاوريرتات . ومؤلف
الكتاب مسرحى متخصص ، لذلك
يفرد صفحات طويلة عن التجربة
المسرحية لهذا الثلاثى .

حداد ، التي اختار لها الفنان حليم الرومي اسم « فيروز » وتزوج منها عاصي عام ١٩٥٤ . وعن هذا اللقاء يقول المؤلف :

« .. التقيا دون موعد ، أو بناء على موعد قرره فرمان قدرى ، ليس لأمره مرد ، ولا لحكمه نقض »

وهذه الفقرة عن القدر توضح أن المؤلف مثل كثيرين غيره من محبي فيروز ، واقع تحت تأثير الرهبانية ، فاللقاء قدرى ، أى وفق الصورة التي تروج كثيراً في الأعمال الفنية للرهبانية .. وإن كانت الحقيقة تخالف هذا التصور ؛ لأننا نعرف أن فيروز انفصلت عن عاصي في السبعينات .

على أن المؤلف يسكت عن السيرة الذاتية بعد الزواج ليقيم بدراسته الموسعة عن مسرح الرهبانية ، ويقسمه إلى مراحل تتطور من مسرح القرية إلى المسرحيات التاريخية والمحمية ، ثم مرحلة الواقعية الاجتماعية ، ويربط كل هذا بالواقع السياسي اللبناني والعربي .

ولكن الحقيقة أن الإسقاطات السياسية في مسرح الأخوين رجباني لم تكن إلا هامشاً غير أساسي ، فقد

كان ههما الرئيس رسم أسطورة فيروز كرمز ، ومن خلال مسرحياتهما وكل أعمالهما الفنية نتبين كيف صاغوا أسطورة فيروز ، وقد يكون صوتها هو المؤثر ؛ وهذا صحيح بلا شك ، ولكن لم يكن لفيروز أن تحتل هذا الموقع الفريد في وجدان اللبنانيين والعرب عموماً ، لولا هذا الدأب من جانب الأخوين رجباني على مدها بأسباب البقاء ، وتحويلها إلى سيدة لبنان .

إن فيروز تظهر دائماً صبية أسطورية حاملة حلوة ، لا تشيخ أبداً ، أشبه بالقديسة الرقيقة الصالحة المسألة والبريئة .. إنها الشخصية التي يري فيها اللبنانيون أنفسهم أو أحلامهم .

ومن يدري ، لعل صورة فيروز تتجسد مرة أخرى في لبنان الجديد ، فيظهر هذا البلد من العنف اليومي ، كما يتمنى المؤلف ، ويتمنى جميعاً .

المسرح أول الواصلين

مع عودة السلام إلى بيروت الكبرى ، كان المسرح اللبناني أول الواصلين إلى ساحة السلام الواسعة ، مجموعة كبيرة من الأعمال المسرحية بدلت تعرض أو تمتد للعرض ..

لماذا المسرح بالتحديد ؟ يقول الفنان أنطوان كرباح صاحب مسرحية « أملك سيدنا » عن هذه العودة :

« إن المسرح بين جميع الفنون يبقى على علاقة مباشرة مع الناس ، وخلال الحرب يخفى فنان المسرح تحت الأرض ، ثم يظهر حين تستقر الأمور ، وهذا ما حدث معنا ، وهناك بعض الفنانين المتفائلين الذين استعدوا قبل مرحلة السلام وجهوا أعمالهم ، بالإضافة إلى أن بعض المسرحيات التي كانت تعرض من قبل توقفت أثناء الحرب ، وهي الآن تعرض من جديد .

هذا النشاط طبيعي جداً ، وإن بدا المسرح أجبراً ظهوراً ، ولكن بقية الفنون ستلحق به مع مسيرة السلام . ومع عودة الفنانين إلى لبنان هناك العديد من العروض المسرحية ، لا نستطيع أن نقول إنها كلها جيدة ، ولكن إذا استقرت الأوضاع أكثر كما نأمل ، ستحدث غزيرة مستمرة ، وفي النهاية ستقدم الأعمال الفنية ذات المستوى الطيب ، بعيداً عن الطفيليات التي تنمو حول الشجرة القوية ، وإن يصح إلا الصحيح » .

بيروت

تعقيب اعتذار وتوضيح !

هذا تقليد رائع ومحمّد، نتعلّمه حيثنا، في كل مجالاتها الثقافية والسياسية والاجتماعية لندّ الاحتياج. تقليد أن يسمح المسؤول من غير يمينه بأن يرتفع من فوق منبره صوت الرأي الذي يملكه، والمنهج المخالف لمنهجه، والقدرة التي تختلف مع رؤيته؛ ثم أن يعلن المسؤول هذا الخلاف بعد وأيس قبل - أن يرتفع الصوت المخالف، وإن يعلّنه في إطار مخالفة لا في أي إطار آخر. إنه تقليد رائع ومحمّد من بين تقاليد قدامنا، وتستعيدنا إبداعه الجديدة.

وإنّا نعتزّ أن «استل» هذا التقليد، حتى يهرب القراء الأجزاء، كما يعرف كاتب هذه المجلة - أنه تقليد وضع لكي يعمل به، وأيس لوجه إشاعة الإحساس به، أو الإيهام بذلك.

ذلك أن الصديق العزيز، الأستاذ رئيس التحرير، أشر في افتتاحية العدد الماضي (الخاص) من «إبداع» الجديدة، إل بعض مآثر من تعليقات (أعطا شفاعة) بشأن عنوان مقال كاتب هذه السطور في العدد الرابع: «لويس حبيب ومساءلة الجول بالثقافة العربية» وما في العنوان من عنف. ثم أشار إل أن «ملحوظات» كاتب المقال لا تبرر العنوان المنيف: «فهو شعور كلها حول مسائل تمتثل أكثر من رأي، ولا تبرر أن يتم الأخر بالجول لأنه يخالفه»

والعنوان عنيف دون شك، وخلسة إذا اعتبرنا أن من العنف أن نسمي الأشياء باسمائها. وعي أن اعتذر عن عنف هذا العنوان لأنه جرح مشاعر أصدقاء أعزاء واستأذت أجلاء - غير أنني لا أعتقد أن «الملحوظات» لا تبرر بعض للعنف والصمود، «لأنني لا أعتقد أنها ملحوظات تدور كلها، حول مسائل تمتثل أكثر من رأي؛ بل إنها مسائل تتعلّق «كلها» بالمعلومات التي استخدمها الدكتور لويس، أو تلك التي لم يستخدمها، حين تعرض لطواير، وأصايل معروفة من طواير وأثار الثقافة العربية.

فهي بعض بحوث، الدكتور لويس لا تظهر «المعلومات» الأساسية المتعلقة بموضوع البحث (مثل: المعلومات المتعلقة بمجموع الشعر العربي وعرض هذا الشعر، في مقدمة «بلوتلات» أو في «لغة مناسية» أخرى مما تتيح له الكثير منها حتى «رفاته» كما جاء في المقال المنشور؛ ومثل ملحوظاته عن أبي الصلاء التي يتلقاها، بالمحفوظ منها، من «طه صبيح»، وهي قوية - إن لم تكن دليلاً معتمداً في مناقش البحث على «مصدر» المعلومات؛ ومثل: اختفاء «مطوية» حرب الجيس تماذا في كتاب كامل عن السيرة الشعبية المأخوذة عن حكاية تلك الحرب في كتب الأدب العربي ... إلخ .. إلخ، مما لم يشر إليّ مقالنا المنشور اكتشاف بما أوردناه).

وإن بعض البحوث تظهر معلومات لعلالة لها «معرفيا» بموضوع البحث: وهذه

مسألة تختلف عن «الخالفه في الرأي»؛ إنها مسألة تتعلق بالمعرفة، لأنها مسألة تتعلق بالمكن الأول المعرفية - وهو: المعلومات؛ ونوعها، وطريقة استخدامها، وما يظهر منها وما يمتجب (مثل الوصول الثلاثة الأولى من بحث: مقدمة في لغة اللغة العربية - سواء في المعلومات المتعلقة به - أصل اللغة العربية وتاريخها، أو المعلومات المتعلقة بنظريات تاريخ اللغات وتقسيماتها؛ أو المعلومات المتعلقة بمناقشة «قدم القرآن أو خلقه»).

وهي كل حال، فإنني انتهت هذه الفرصة التي أتاحها لي الصديق الأستاذ أحمد عبد المطلب حجازي رئيس التحرير، لكي أضع إلى حقيقة، وإلي ما أحسب ضرورة علمية، أصبحت بحاجة إليها. أما المطوية، التي لا أحسبني بحاجة إل أكثر من ذكرها، فهي حبيب لويس عوض. حبا لا يجعله سوى ما تعلّمت منه؛ ثم هي كتابة كل هذه الملحوظات المذكورة ونشرها في حيلته وعرضها عليه منشورة، في مجلة «الأدب البيروتية» فيما بين عامي ٦٥ - ٧٠.

وأما الضرورية، فهي: التحليل المطويعي لثقافتنا كلها، أو هل الأقل للأصايل والعلامات، فيها: هو تحليل قد يكلف لنا في أنفسنا ولتكويننا - بكل جوانبه «المعنوية»، سمات بالغة الخطورة، لا نعيها - ولم يحدث أبداً أن نعيها - ولا «يصح» أن نواصل «التتلمذ» دون التزم بها.

سامي خشبة

في أعدادنا القادمة

قصائد:

- أحمد حجازي ● عبد الناصر صالح
- ممدوح عدوان ● فريد أبو سعدة
- أمجد ريان

قصص:

- سليمان فياض ● عبد الله خيرت
- جمال الغيطاني ● حسونة المصباحي
- بدر نشأت ● رمسيس لبيب
- منى حلمي

دراسات:

- ادوار الخراط ● لطفى عبد البديع
- صبرى حافظ ● عبد العزيز حموده
- بدر الديب ● طارق على حسن
- على شلش ● سمير فريد

مجالات كثيرة ، هناك ، مفتوحة للجميع ، محترمة علينا ومجالاتنا - في الفسلة والطاوع - تظهر ثم تصوت ، لفصل عدد من صغار الصحفيين عليها .

نعمكم ، استناداً للشاعر مجازي ، إن نرسلكم لكم نتاجات جديدة ، لا نريد الزحمة منكم أو التذمير كما ألقى البعض ، بل النقد إلى كل انتاج ، يستحق ، والقند

والزيد من النقد ، فمن مثل الشجيرات الضوئية نمنوا أو نما جبل الضباب عندنا في ظل شياخ المعايير . لقد توهم بعض شعرائنا أنهم أعظم من شعراء العداة الكبار ، وتوهم بعض كتّاب القصة القصيرة - عندنا أيضاً - أنهم أعظم من يوسف إدريس وأبرار المعالي أبو النجا وسليمان فيلّيس وأسماء أخرى كثيرة . إننا ، نحن الإقليم : عبد الناصر صالح وصبحي شعري ، نقيم في منية صغيرة في شمال الضفة الغربية وأسما طوكريم ، ونقع على الشط الأخضر مياض على بعد ١٦ كم من البحر الأبيض المتوسط ، ونسكن أنسا مصروان ، ومع ذلك نتلفح ما يصل إلى إيدينا من مجلات الخارج الفلسطيني . وحينما مسترى بعضها ولكن لا يهونا اقترابها عنا .

إن نطويل عليك ، استناداً للشاعر مجازي ، فمن تتبع إبداعك باستمرار ،

لا تقول ادبا بالمرّة ، وإنما خطاها ليدري ادبي صرف ، فصح ومهاضر . ذلك أن الأحداث التي تتلاحق علينا - وانتم أدري بها - لا تترك لنا مجالاً للتفكير ، ولذا ، فمعظم نتاجات الضباب مهاضر ومكروية ، تطرح بالصلص ولكنها لا تُلقي بالاً للشكل .. فكلها مضمومة وجواز سفرها الوحيد أنها تقول واقع النضال القومي ونقريه ، تنكسر عليه باكثير مما تلثم مع بهيمية .

ولحينما انتاجات كثيرة غير مثيرة ، فكذلك هذه السطور من هُتمون وكتّاب ، الألق الجدد ، ، وهي المهلة التي صدرت في القدس قبل عام ١٩٦٧ م ، وبعد عام ٦٧ طلى على الصاحة ادب المظلمة مثلاً بضاعه محمود درويش ، وبعض الشعراء الآخرين الأقل سمعة وإبداعاً ، ومنهما هليجر درويش ، ابتعد هذا القلم النحوي ثم تحول إلى سليل وقف أمسه المبدعون الضباب ولقد إجاب وهو في أن ، الأمر الذي يدعينا - نحن كتّاب الأرض المحتلة - إلى نُدج هذا الشغل واجتياز . أبدأ لم تكن العلاقة بين ادب الداخل (الضفة والطاوع) وادب (أرض ١٩٤٨) ، وادب الخارج ، علاقة

تواجهل وانفجاح . ولحسن شخصياً ويشاركني في رأيي ورسالتني صديقي الشاعر عبد الناصر صالح ، الذي هو بحق أبرز الوجوه الشعرية بعد عام ١٩٦٧ أن لحيهم

تحية ادبية طيبة وبعد ، سحبت سعادة كبيرة بالعدد الجديد من « إبداع » الفراء ، بعد أن استلمت رئاسة تحريرها . وسعدنا أكثر بقرعة لاختيارها ، وبأن مجلة ادبية يهرف عليها واحد من كبار الشعراء والأدباء العرب مستنهض متنبأ حراً للادب الطيفي الذي نقله الآن ، رغم كثرة المنابر .

استناداً للشاعر ، إننا نعيش حالة إحباط وإيالة ، فقد انهارت قيم المصنوعات والمستنجات ، قيم الأدب الملتزم بالتمهيد لوجيا بعينها ، حب الانتباه الاجتماعي ، وقيت بعض الرموز ، فقط ، التي لم تسلط حصاراً المرحفة الجديدة ، وحل محل ذلك طوفان من التكرارات الأدبية الفاسدة من الضرب - فرنسا بالتحديد - كالتيورية بدرسها والاسلوبية وغيرها من المدارس ، وكانت بوابتها الغرب مثلاً بالتمسك كتّاب النضال ، مضاعف علينا بمصطلح جديد والفكر جديدة تكاد تزده النص وتقطع صلتها بما حوله من سياقات اجتماعية وسياسية .

وإن كتّاب الأرض المحتلة - الضفة الغربية والطاوع غزاة بالتحديد - لنا أنصاف للكتّاب ، غير أن نتاجاته ملتبسة بالأيدولوجي ، حتى أن كثيرين من الأصا

قطوف

ما بل كلى فراغا ايها العاصي
وقد عهدتكم تصفينى بأغداق^١
مازلت ضلأ في كلى.. فافركها
هل كن بقلعك شرع.. ام بامعق^٢
فلسلا إلى أن تفيض الفجر من فمها
فحين في الفجر شمس وتريلى
واصل إلى أن يغيب الفجر من بصرى
ولقد الآن ممسى، رغم الإطلاق
اصلا. فلا وجهها قد غاب من بصرى
ولا يزال بممسى صوتها الراسى

شعر : خليل فراح



هذا للتشويق في الفناء ليس لله ..
رُخ إذن .. لله البدايات من دمه ..
الليل أولنا ونفرتنا ذوات ليس يلقى ..
جنرا في هذا البيت لست أحبها ..
سئل من القراء يخرج من وريدي .. ؟
ثم يدخل
بقلمة الضوء الخيرة مديكا ..

شعر : عيسى عبد الوهاب



لا الحب سهل ولا شيبه سهل
يا من تطوق منه القلب الحقل
من اللقاء صلي قرب .. فكيف إذن
لو ابتمدنا فدا يرمى لنا الوصل^١
إلى متى نعيش الصبرك تلجنا
وفي السجون هوئى بقلعك بيتل
السبل تجسنا حتى إذا انتفضت
كروينا بقلعوى .. هلأت بنا السبل

شعر : عبد الستار سليم

١- وقد رأينا سماعك تقول مرة إلى الشاعر
لا يدري ماذا يكتب ويأية لغة . وسرنا جدأ

انه تعود لتعلم مراحاً ، وتعود للكتابة وانت
تدري أين ويأية تكتب ، مع إحساننا لك
بمبشرات هذا الفجر ، فمن نقتصر محمد
أركين ، مثلاً ، وتلك من وجد الهوة واسمة بين
ما يقوله أركين وبين مستوى حركتنا الأدبية
والثقافية في اللغة العربية وقطاع شجرة .
فمصلحتنا ما زال يراوح مكانه دون أن
يتزحزح اسم التقدم الهائل في العلوم
الإنسانية في أوروبا .

سيريل صيد الناصر صالح شعرا ،
وسأزل قصصاً قصيرة وقصدا ، لقد
اضطرتني ظروف اشتغال المصير أن اتحول
إلى كتابات شذرات تفكير .

وال ختام ، استاذنا الشاعر حجازي
الحترم ،
ماجنا لشكر ، بل جنتا ضمهم . نرجو أن
تتكملا مساهمتنا ولكم جزيل الشكر .

بالاحترام :
صبيح شمرووي
عبد الناصر صالح
(طراكم - فلسطين)

من بين مئات الرسائل التي وصلتنا هذا الشهر، عبر كثير من المبدعين والقراء عن فرحتهم بهذا الباب الجديد، الذي فتح نافذة للتواصل والحوار المعنى بين إبداع وموهبة، في مصر والعالم العربي.

حملت إيثانا الرسائل مراد إبداعية كاتبة متوجهة، لا نستطيع أن نتوقف منها، إلا عند التماثل التي تحقق الغاية من هذا التواصل القصيم. وهذا يعني أننا لن نستطيع أن نتوقف عند (الكلمات) التي لايزال أصحابها يتعمرون في الاخطاء النحوية والإملائية والصرفية.

ويضيق ذلك على (كلمات) كل من: محمد محمود يوسف، ودهية لطف محمد الشريف، ودهيم، وجمال حامد، و أحمد بكر حيد المقصود، و «نور العبد خليل، و سيد همام» من مدينة القاهرة. وكذلك: مصطفى امين عبد الرحيم، و «روح مغلتي» من مدينة الجيزة، و محمد بكر عبد الطيف، و «متر عتيبة» و «فواقي جمعة» من مدينة الإسكندرية، و «وليد عبد العظيم إبراهيم»، و «أحمد صالح الفضل» من محافظة البحيرة، و «مصر محمد عدي» من محافظة بنى سويف، و «محمد لسميد مسكورة» من محافظة الشرقية، و «دسكي حيد الجليل الفيضاني» من محافظة دمياط. وينتمى على هؤلاء جميعا، أن يسبروا على انفسهم، حتى يصلوا من خلال القراءة لاجادة المنظمة، إلى الدرجة التي تمكنهم من الكتابة الإبداعية المتقنية، وساعتها لن يقر حال من نذر ما يتكبرون.

في بريد إبداع من الدراسات، دراسة من الفكر الكبير المعروف «زكي نجيب محمود»، بعنوان: (القول بالتماثل) الأصيل والمقول عند الدكتور زكي نجيب محمود) وهي بقلم: محمد محمد القفسي. وقد كنا نود أن يلتفت كاتب الدراسة إلى المصادر الأساسية المناسبة لدراسة من هذا النوع، فبدلاً من الاعتماد غالياً على مقالات الدكتور في صحيفة الأهرام، كان يجدر بالكتاب أن يبحث في كتب الدكتور نفسها — وما أكثرها — وفي البحوث والدراسات التي كتبت عنه، لكي يستطيع أن يضع يده على المادة اللازمة ليبحث كهذا. ونفسه عن ذلك، فليتنا لا توافق كتب الدراسة على المنظر الذي انطلق منه، حين جعل كل شيء محصوراً في إثبات وجود الجن والسم والطاروت، كذا على «زكي نجيب محمود»، إنكاره لهذه الخرافات!

● ● ●

لما يريد الشعر، فهو حال بمشاكل التجارب، هذه المرة. ونود بدايةً، أن نتبه كتاب الشعر العلمي، والزجل إلى أن الشعر المكتوب بالعامة، أيًا كانت، لا يتوأم مع سياسة اللجنة وإستراتيجيتها العامة، ولذا، فمن نعتد من عدم النشر لكل من كتب — أو سيكتب — لنا بلغة لهجة عامية، مصرية أو غير مصرية.

● ● ●

تجميع الرسائل
لتوالي الطرق
تصريب للصلوات

كل شيء يبدو لاند مزوغا
ولكن إلهنا

هكذا تبدأ القصيدة التي أرسلتها لنا من الخليج العربي، الشاعر الطرية «ركبة مال الله». بعنوان: (مصليح في عيون الفجر)

والقصيدة تمشي مظلون.. (الثلاث عشرة صفحة فواصلا) ، تتجاوز فيه المقاطع الشعرية والمقاطع الموسيقية، وتتأمل، وتجرية بهذا الطول، كان لابد من الانتباه الدقيق إلى حلف كل ما هو حفر زائد واستطرد غير شعري، وهذا ما لم تلتطع الشاعر.

لما الشاعر السعدي، حمود مريحي الجبار، في «فيميل إيثانا من (الخليج) بقصيدة بعنوان: (الإبحار في الجوهول)، يقول في مطلعها:

كفي دموعي ..

لا تفتري في الجوى مُمّ الملامة
لنا ما تجلستُ لمصليح .. والمصليح غير حلف للكرامة ..

ولسنا نريد من الشاعر إلا أن ينتبه إلى أن القصيدة الجديدة قد اختلفت الآن كثيراً عما كان يكتب من شعر في الأربعينيات، ولا يحتاج «حمود» إلا إلى قراءة الأعمال الشعرية المنشورة الآن في الدوريات الجديدة، أو في الدوريات الأدبية الريفية، لكي يقف على هذه الطقبة.

لما قصيدتا الشاعر للرئيس «محمد علي البكري»، و«الوطن» «حفظ عفو» فهما قصيدتان جيدتان، وستأخذان موهما للشعر من مجلة، في الأعداد القادمة. وكذلك قصيدة الشاعر «عبد العظيم نجدي» من الإسكندرية،

التي أراق بها رسالة ، يحى فيها مجلة (إبداع) في شخص رئيس التحرير .

● ● ●

أما القصاص الأخرى التي تتوقع من أصحابها مزيداً من التجويد في أصنافهم الفنية ، فقد وصلنا منها الكثير ، ومنه هذه النماذج : من القصيدة « عبد الحميد محمود ، بعتان : (جيل يعصم) ، التي يستلهم فيها مأساة حرب الخليج الأخيرة ، ويقلد في غائتها :

على جبهتي محتلتي
على جبهتي املي

ولى جيل من جنود لى يعصم
تريد الطيور إليه لى لوصولا
لصكن في روضة من حمام طويلا
فيومضات الزهور
أشعني الطريق إليه وكوي النجلا .

ومن قصيدة : (الأنا متنى)
للشاعر : « بديعة طيب » من محافظة
البحرانية ، نقرأ مما مطلع القصيدة :

وجه أبى لا يخال في
مأق دوى الأبواب ورواوى
إن قطع ظففة الصام قليلا
لأد جنوده في جسدى
ولنا التفتد عشا .

ومن قصيدة : (هذه مولاتي
القصون) للشاعر « حسنى الزرقاوى »
نقرأ لحد مطلع هذه القصيدة الطويلة .

التفيل أن الللال تصير الزنجي
والجحر مرايا الطيور

النجوم تنكز من الوجع .
المحلق في الليل مون انتبه
بينما لكذ أن حصوني إلى
لا كيف بعينى

ومن النماذج الأخرى ، نقرأ المقطع التالي
من قصيدة للشاعر « أحمد جامع » من
محافظة قنا ، بعنوان : (إنما أنت لى) :

الطريق التي غربت
فوق سطح الليوت
شظايا الإحترق
وأعطرها السكوت .

راجست لنا — في ليل الأحوال —
مأخذ فنية مبالغة على هذه الملتقط في حد
ذاتها ، وإنما تتجسد هذه الملتقط —
فليباً — في طريقة بناء القصيدة ، والكثيرة
على توظيف شتى عناصرها لإخراج عمل
متوازن لا حصر فيه ولا ثبات ، ويومضنا
أيضاً أن نشير إلى التناقل الملموس غير
المرور ، الذي انتهت به قصيدة « عبد
الحميد محمود » ، وإلى كثر من البهتات
الاسلوبية والثرثرة الزائدة في قصيدة
« بديعة طيب » ، وإلى البوارى في شغ
محلكة الصداقة بدل أن تمثلها وإبتهاجها لى
تجربة خاصة متميزة ، في قصيدة حسنى
الزرقاوى ، وإلى حلول الصور الوصفية
الخارجية محل التجريد الحية المبالغة في
قصيدة « أحمد جامع » ،

والأمر نفسه ، يصحق بدرجة أو
بأخرى ، على ما وصفنا من قصائد
للشعراء : « السيد محمد منصور » من

بور سعيد ، و « جمال عطا » من أسينا ،
و « محمد أحمد سلطان » من الأقصر ، و
« حسن أحمد يوسف » من الأقصر ، و
« محمد عبد المظم عيسى » من قنا ،
وفيها من مثلك القصائد .

●

إن نعيد ما كنا في برود البعد الملمسى من
ضرورة بلل المزيد من الجهد في الكتابة ، ثم
المراجعة المتأنية — ولا بأس من الاستعانة
بالأساتذة أو الأصدقاء لدى الخبرة — قبل
إرسال القصص إلىنا . ويتوقع أن يكون
البريد ثلاثة واسعة فضية ، نمل منها مع
الأصدقاء جميعاً ، والتجارب التي نعرض لها
هنا والمراسل التي نرد عليها ليست بالطبع
موجهة إلى أصحابها وحدهم ، وإنما هي —
كما نأمل — دليل لكل من يحاول أن يبدع
قصة قصيرة جيدة .

« سمر » عبد المننى فرج خميس — أمابية
يتحتم عليه أولاً أن تعيد النظر في علاقته
بلغة العربية ، بداية من التمييز بين الكلمات
التي يظن أنها متشابهة في المعنى كما هي في
اللفظ ، إلى معرفة الترتيب الطبيعي للجملة ،
بالإضافة طبعاً إلى ضرورة التفرقة بين
« الزاى » و « الدال » ومعرفة المفرد والمثنى
قلى .. وانتظر كيف تبدأ ما تسميه قصة :

« في مقبل العمر كنت تسير بجوارى سمر
تلبس فضفاضة أبيض مقنن على أشجار
ليبية صافية . التصميم يطير فوقها القصير
فيظهر طويلة رقيقة البنت المعلقة بزراعي
محيط خاليا كل ألوان الصن ونهداما .
الصغير حبات النيل يرفلح الفستان
بصعوية ... »

أخطاء كثيرة ، فإنت تحدث عن الماشي فلا يمكن أن تقول « مابل » ، وأنت تقول اسم كان بلا سبب ، وتقول « بزواي » وتصر « بزواي » طبعاً .. وهناك أخطاء أخرى « لافلة » لا يمكن أن يستقيم معها أي كلام عربي فما بالك بالقصة .

« غلبه كبريت » من محمد أحمد إبراهيم عيسى — المعمودية رغم عناقيد الأواشم باللفة ، فأنت تقع في تلك الأخطاء البسيطة التي يجب أن تبتأ منها القصة . ولتكنابع الأخطاء على هذا النحو !

« كانت العيناان سسوداوان وأسفطان مرقاتبان »

وتقدم لنا بكل القصة باسم : « الأسطي محمد عبد الله أجدع عمل في روضة الحاج على أبو حسين » ثم تعود في نفس الصفحة الأولى لمسميه « عبد الرحمن » .

أما القصة نفسها فإنت أنتجت في السطور الأولى ، حيث تجد البطل والفتى على ضفة النهر بعد أن ارتكب الخطيئة مع الأرملة ، ولا يضاف إلى هذا المواقف في نهاية القصة إلا هذا السطر .

« .. وعندما طالت ولغتي والقرب من النهر غمرني الأمي » .

« قصص قصيرة جداً — صلاح طهنيق — بلقيس

هذه طر قصص كتبها مسلحها في مصفحتي . ونحن نطلب منه قليلاً من

التواضع ، ليس بسبب أنه كتب اسمه طر مرات تحت كل قصة فحسب ، وإنما لأنه يسمى السطورين الآتيين قصة :

« قضيت الناس ، دوماً في ذمتي في كل عمل ، يعتمد أن يفعل مالا يعجبهم ليليت نظريهم .. ينظرون إليّيه يتلفخز أنه لا يابه لهم » ، وهكذا بقية (القصص) .

« الأصيل — محمد محمد قيسية — مكرنص

والأصيل هنا هو « عم سعد » الذي رافض أن يتزوج على ابنته عمه العالض ، لأن عمه قيل أن يموت لوصاد بها .. هذا هو كل شيء واليهال يقول لراوى القصة :

« .. كيف اتزوج وأخون الصلابة التي حملني عسى إيلهاا قيل أن يموت يكلها من حمل ثقيل أصبح كاهلي لايقوى حمل حملة »

فأنت كيف تتكرر كلمة « حمل » ثلاث مرات في أقل من سطورين ، ليس هذا فحسب ، فهناك كلمات كثيرة مثل « زهبي .. زبسية — ها أستاذ — زهبي » وكلها يجب أن تكون بالذلل كما تعرف .

« التضحية — أحمد إبراهيم حبيب — الخلالة — بلقيس

قد يكون ماتمكيه في هذه القصة صحيحاً .. أي أن تكون للزوجة الشابة قد علمت بموت زوجها وأخذت هذه الخلالة عن أمه . وبدأت تكتب خطابات توهم أنها منه .. إلخ .

ولكن المشكلة أنه تربط كل هذا بظروية متصلة بحرب الخليج ، بحيث جنت

القصة إلى المباشرة والوعظ ، ونسبت لثنام هذا المحسن أن الشخصيات حيدوا ل رسمها وإلا كانت تصيرلثها غير مقصدة .. وإن الزوجة التي قتل زوجها في الحرب تكتب خطابا تدعي أنه من زوجها لثنام على أمه ، فأنتظر ماذا تقول هذه الزوجة الحزينة ، أي التي لا حقد لحزنها :

« .. ولكن بألسي ألتد المروحية الحلوة من يده .. كيف يمكن أن تتصور زوجة تركها زوجها بعد خمسة أشهر من الزواج ، وتعرف أنه قتل ، ومع ذلك تكتب مثل هذا الكلام ؟ أما الأخطاء التي لا تخلو منها صفحة في قصتك ، فلها تعد كذلك إلى حماكت للكتابة الجردة .

في الأصدفلا .

عصام سامي بجزر — طنطا ، على خير المخرين — الاسكندرية محمد أحمد عبد السحال — المنيا ، حسين يوسف العصفوري — الإمارات العربية ، محمد محمد القلبي ، رضا الهيثم — المنصورة ، عبد السلام إبراهيم — قنا ، جلال توفيق المعلاوي — قنا ، أحمد حسن شبرية — تشكر لكم هذا المحسن ، ويتنظر منكم قصصاً أخرى ، مع رجاء وضع الملاحظات السليمة في استجابتكم .

للمصديقي الحسيني مصطفى مسلح — المعادي

إعجابك الشديد بمعتقدات استغلنا بعيني حتى يشاركه فيه كل القراء ، وقد جاء حديثه عن التاريخ ضمن ذكرياته الأخرى ، ويمكن للكتاب والمؤرخين أن ينتفعوا بهذه الملاحظات القيمة .

طابع الحرية الكبرياء لادانة لكاتب ١٩٩١ رقم الإيداع بدار الكتب ٦١٤٥ -

○ صورة الغلاف : من تمثال إيزيس المختار

○ تصوير الفنان أحمد نور الدين

للمعالم



● محمود أمين العالم

● سعدى يوسف

● جمال الغيطاني

● عبد العزيز حمودة

● طارق علي حسن

العدد السابع • يوليو ١٩٩١



مجلة الأدب والفن

تصدر كل شهر

رئيس مجلس الإدارة

رئيس التحرير

سمير سرحان

أحمد عبد المعطي حجازي



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الإصحاح خارج جمهورية مصر العربية

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً - البحرين
٧٥٠ فلساً - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ١٠٠٠ ليرة - الأردن ٧٥٠ من
الدينار - السعودية ١٠ ريالاً - السودان ٢٢٥ قرشاً - تونس ١٥٠٠
مليم - الجزائر ١٤ ديناراً - المغرب ٢٥ درهماً - اليمن ١٥ ريالاً -
ليبيا ٨٠ من الدينار - الإمارات ٧ دراهم - سلطنة عمان ٧٥٠ بهزة -
عُزّة ٧٥ سنتاً - لندن ١٥٠ بنساً نيويورك ٥٠٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرش ، ومصاريف البريد ٠٠
قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إيداع)
الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد ٢٨,٧ دولاراً للهيئات
مضاعفاً إليها بمصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إيداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص :
ب ٦٢٦ - تلغراف : ٢٩٣٨٦٩١ للقاهرة . فاكسيميلي : ٧٥٤٧١٣ .

الشن ٥٠ قرشاً

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تلترزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجمع

السنة التاسعة • يوليو - ذو الحجة ١٤١١

هذا العدد

● المقالات والدراسات

- ١٠ إيهاب حسن والخروج من مصر... عبد الغني حميدة
٣٠ قراءة في رواية « لجانة تلوح »... محمد أمين الملم
٥١ للمسرح في منتصف الوقت ٢... جابر مصطفى
٩٤ نوتس لطلال العظم... طارق علي حسن
١١٤ الحكمة والمساعدة الواعية... علي عوض الله
١٢٢ الشاعر حسين عفيف... خليل فرج

● الممتاحات

- ١٢٦ نهاية طفلة - مجلة لوتس - ...

● الرسائل

- ١٣٠ معلقة لكل راكب [لحن]... علي شاش
١٢٤ عام رامي [باريس]... اسماعيل صبري
١٢٨ عصر الاكتشافات [مدريد]... أحمد علي مبري
١٤٢ علاقات العرب الحضارية [دبلن]... محمد يوسف
١٤٧ مملكة الرغبة [تايوان]... صبري حافظ
١٥٥ النقد والنقد المتزوج [تونس]... اعتدال عثمان

- ١٥٩ تعليقات

- ١٦٤ بريد إيداع

- ٤ افتتاحية... أحمد حجازي

● الشعر

- ٨ نزل السنان ميشيل... سعدى يوسف
٤٥ القيد... عبد العظيم ناجي
٧٢ لويس داريل - قصائد... ناصر فرغل
٩٠ سيكتشات... محمود عدوان
١٠٠ في المراتب... فريد أبو سعدة
١١١ نبوءات الزمن المقبل... عبد الناصر صالح
١١٩ ثلاثة غلاشات لسمرة... محمد متولى

● القصص

- ١٩ نبيل... جمال الفيلاني
٧٩ شهوة العين... حسنة الصباحي
٨٥ النوم... بدر نشأت
١٠٢ الطائر الأزرق... سهام بيهي

● الفن التشكيلي

- انتطاع... محمد علي زرقه

[مع ملزمة لأعمال الفنان لحنى أحمد]

الأغلبية الصامتة

لا أحد يفكر في هذه الأغلبية ، ولا أحد يذكرها ، ولا أحد يحسب حسابها ، إذ لا أحد يفكر فيما آلت إليه الثقافة ، وما وصل إليه الإبداع .

حين نضع خططنا الثقافية والفنية ، فنحدد الكتب التى ستشرى في هذا العام ، والمسرحيات التى ستقدم في هذا الموسم ، والمصورين الذين سيعرضون لوحاتهم في هذه القاعة . حين تصدر مجلة من المجلات ، أو نختار لها محررين ، ونسكتب لها شعراء ونقاداً وأصحابين ، أو نرشح رجلاً لجائزة ، أو وفداً لحضور مؤتمر . حين نكتب مقالة نحثي فيها هذا العمل أو ننتقده ، ونفضح عيوبه ونسخر منه ... ما هي الاعتبارات التى تملئ علينا اختياراتنا وأقوالنا ومواقفنا ؟ هل هي اعتبارات موضوعية أم شخصية ؟ ومن هو الجمهور الذى نفكر فيه أكثر من غيره ؟ جمهور القراء والمثابمين الذين يريدون أن يتنوقوا الثقافة ويتعلموا منها ويستمتعوا بها ؟ أم

جمهور المشتغلين بإنتاج الثقافة والتكسيين بها من الأدباء والفنانين والمسؤولين
والموظفين ؟

هل تهمننا الاغلبية التي تشتري الكتب وتقتني الصور وتدفع الثمن لتحصل على
زادها الروى ؟ أم أن اهتمامنا محصور كله في إرضاء أقلية من الراغبين في الظهور ،
والطامعين في المناصب والأجور ؟

إننى أقرأ الصحف وأتابع الإذاعات المرئية والمسموعة فلا أجد لجمهور الثقافة
صوتاً مسموعاً ، وإنما أجد ممثلين لا تعجبهم أدوارهم ، ومخرجين لا ينفعهم
أجورهم ، وكتّاباً يجأرون بالشكوى لأن فلاناً من رؤساء التحرير لم ينشر مقالاتهم ، أو
شعراء يدبجون العرائض ويجمعون التوقيعات لأن علاناً لم يدعمهم للاشتراك في
الأمسية والمهرجان !

كيف نفسر صمت الجمهور وهو الاغلبية صاحبة المصلحة ودافعة الضريبة ؟
وكيف نفسر صخب المشتغلين بالكتابة والفن وصراخهم المتصل وادعاءهم
العريض ؟

الاسباب كثيرة متشابكة معقدة ، منها ما هو عام يتصل بالاسلوب السائد في إدارة
شؤون المجتمع ككل ، وما هو خاص يتصل بالاسلوب السائد في ممارسة النشاط الثقافي
وإدارته وتنظيمه .

إن بلاداً مازالت تكافح لإقرار النظام الديمقراطي وتثبيته ومازالت تعاني الخروج من العوز والامية ، ومازال الكثيرون من أبنائها يتشبثون بالعصور الوسطى ، يفتخرون بالانتماء إلى العصور الحديثة بخوف وارتياب ، هذه البلاد لا يتأثر للثقافة أن تحتل فيها إلا مساحة ضيقة ، أو تلعب فيها غير دور محدود ، ومن هنا اعتماد المثقفين على الدولة ، وضعف صلتهم بالجمهور . وفي هذا الوضع يتعثر النشاط الثقافي ويختنق ، ويتجمد المنصب على الموهبة ، وتفرض الأسماء والألقاب بقرارات من أعلى بدل أن تكون هي نفسها بنفسها ، وتتزعج اعتراف الناس بها من خلال العمل الدائب والإبداع المؤثر الملموس .

والقد تأزم هذا الوضع وتفاقمت مشكلاته في الأعوام العشرين الماضية ، حين اختفى الجيل الذي ظهر خلال المد الديمقراطي ، وبنى نفسه بنفسه ، وتربع على عرش الثقافة بحق . وباختفائه اختفى الضمير النقدي ، وانسحب الجمهور الواعي ، بينما ظهرت أجيال جديدة من المبدعين في ظروف خانقة ملتبسة ، تزيف الأسماء ، وتطارد المواهب ، وتبيح التركة للأدعياء . كما ظهر في المقابل جمهور للثقافة يتميز بالحيرة والضعف والسلبية ، يمكن خداعه وفرض الصمت عليه .

صحيح أن عدداً من الكتاب والشعراء والنقاد والفنانين ظهروا بالرغم من كل شيء ، لأن الثقافة حاجة حيوية ، ولأن المجتمع لا يمكن أن يخلو من المواهب ، لكن الكثرة الغالبة من المشتغلين بالعمل الثقافي في مجالات الأدب والفن والبحث العلمي والدراسة الجامعية لم تخضع لأي امتحان حقيقي ، ولم يُقرب لها النقد الذي أصبحت تسموه الأهواء والمصالح الشخصية والاعتبارات الوظيفية والعملية ، وربما أضيفت الأمية إلى الهوى والمصلحة ، فانتشر الفساد وعمت الفوضى ، وازداد جمهور الثقافة

حيرة ، وأمن المتقون في تجاهله ، وأمن هو في الصمت والسلبية ، خاصة وأنه يسمع مثلاً أن فلانا الرسام أو المغنى أو الراقص أو المخرج دكتور ، وهو لا يعرف العلاقة بين الرسم والرقص والغناء والإخراج وبين هذه الألقاب العلمية ، وأنه يقرأ أن علّنا كاتب عبقري ، وأن غيره شاعر فذ ، والجمهور لم يسمع بهذا ولا بذلك ، ولا يستطيع أن يرى بنفسه هذه العبقرية ، أو يلمس هذه الغدادة .

غير أن هذا الجمهور ليس في الحساب ، وليس يهمّ أحد أن يسمع أو يقرأ أو يفهم . المهم هو المسئول الذى يملك أن يصدر القرار بإخراج هذه المسرحية ، أو بإصدار هذه المجلة ، أو بنشر هذا الكتاب .

لا يهم أن يأتى الجمهور ليشاهد المسرحية ، فمادامت الممثلة قد قبضت أجرها ، وشاهدت في صفحة الفن وجهها ، فالجمهور لا يهم !

والمجلة تصدر . لا يهم أن تُقرأ أو تباع مادامت تنفق من أموال الدولة ، ومادامت تؤدى رسالة أخرى غير تثقيف القارئ وإمتاعه ، وهى أن تكون صدقة جارية على أبناء السبيل ممن يملأون أبوابها ، ويسوّدون صفحاتها بِذُرْبِهِم الغالية !

غير أن الكيل فاض ، ولم يعد الوضع الثقيل الراهن قادراً على ستر عورات ، ومواجهة مشكلاته الحادة المتعجزة ، فقد انصرف جمهور المسرح عن المسرح ، وانصرف جمهور القراء عن القراءة ، وانصرف أكثر المبدعين عن الإبداع ، وظهرت فيهم مراهب أخرى لا علاقة لها بالكتابة أو التصوير أو التفكير ، ولم تعد الدولة مستعدة لتحمل المزيد من الضمان ، إذا لم تكن الخسارة ثمناً لازدهار الثقافة وإشاعتها في الناس . فهل أن لنا أن نعبد النظر في هذا كله ؟ وهل باستطاعتنا أن نعلن اقتراب يوم الحساب !؟

نُزُلُ السان ميشيل

ما الذي تفعل يونانيُّ في هذه الساعة ،
في النُّزُل ؟
تدارى طفلةً صاحبةً
أو تترك المفتاحَ منسياً على الكرسيِّ
أو تلتفتُ اللحظةَ فاللحظةَ ...
لا شيءَ هنا في مدخلِ النُّزُلِ :
الكراسي
فقدتْ ألوانها
والكلبُ لا يعرفُ إلا النومَ



والبحارُ
ما زال بعيداً في البحار...
ما الذي تقفل يونانيّة في هذه الساعة ،
في النّزلِ ؟

... ..

... ..

... ..

إذا ما انتصف الليلُ
وارخى آخرُ العشاق جفنيه على عاشقَةٍ أُخرى -
مضتْ

كي تغلق البابَ عن الشارعِ

والبردِ

وعادت لتفنى

وحدها ...

إيهاب حسن ... والخروج من مصر

« الحياة » ، إننا ننزل إلى حياة . ونختار حياة أخرى ،
وتفرض علينا حياة مختلفة ، ثم نستيقظ ذات يوم لنجد أنفسنا
فوق شاطئ بعيد . اننا نشقى طول العمر لنصنع أنفسنا ،
او لنعيد صياغة العالم . وقد يحالفنا الحظ ونعثر على ساعة
رائعة من الزمن تمنسنا كل آلامنا .

إيهاب حسن

ولد من أبرز إنجازات « إيهاب حسن » في هذا
المجال نجاحه الكبير في تحويل دفة النقد من العمل الأدبي
إلى المثقلى أو القارئ . وهو إنجاز اعتبر ثورة كاملة ضد
مدرسة « إليوت » التحليلية التي سيطرت على الحياة
الفكرية الغربية منذ العشرينات حتى منتصف
الخمسينات . لقد نجح « إيهاب حسن » في وضع نهاية
لما أسماه بالارستقراطية الفكرية ، التي كانت تركز على
المعنى الداخلى للعمل الأدبي ، وقدم بديلا لتلك النظرة
(من داخل العمل) ، التي غرسها « إليوت » لسنوات

« إيهاب حسن » أستاذ أمريكي مصرى ، ترك مصر
شابا في الحادية والعشرين من عمره ليكمل دراسته العليا
في مجال الهندسة ، بعد حصوله على بكالوريوس الهندسة
من جامعة القاهرة في يونيو ١٩٤٦ . وكان سفره إلى الولايات
المتحدة بعد تخرجه بشهرين فقط . لكنه سرعان ما تحول عن
دراسة الهندسة إلى دراسة الأدب الأمريكى . وقد
أصبح الرجل منذ منتصف السبعينات ، واحدا من أبرز
المحدثين باسم الاتجاهات النقدية المعاصرة . وواحد من
علامات الطريق في تاريخ ما بعد النقد الحديث .

بالرغم من تأكيده المستمر على دور اللغة وسطوة الكلمة ، إلا أنه لم يرتبط أيضا بأصحاب الاتجاه المندى بالنفسير اللغوي للأدب . ويبقى الرجل لسنوات طويلة مرجعا ثابتا وخلفية راسخة يشير إليها النقاد المعاصرون على اختلاف مذاهبهم ، ويرجعون إليه في أكثر ما يكتبون .

وقد نشر « إيهاب حسن » منذ عامين أو ثلاثة ، سيرته الذاتية بعنوان (الخروج من مصر) « out of Egypt » ، وهي سيرة مقتضبة بشكل واضح ، وتركز على بقايا ذكرياته عن السنوات العشرين الأولى من حياته في مصر . والواقع أن غربة الرجل امتدت إلى أربعين عاما بعد الرحيل لم يعد فيها إلى مصر مرة واحدة ، ومن ثم فإن ذكرياته تلك ، لا تتعدى أن تكون بالفعل شظايا ذكريات ممزقة لا تشكل صورة متكاملة لسنوات التكوين الأساسية في حياته . ورغم ذلك التمزق الواضح الذي يفجع الباحثين ، عن سيرة ذاتية تقليدية تتضح فيها خطورة السرد والتتابع الزمني ، إلا أن ما يقدمه « إيهاب حسن » يعتبر تسجيلا دقيقا للصورة الداخلية والتكيب النفسي للرجل ، ويوجب بصورة كافية عن التساؤلات الأساسية حول أسباب الخروج وأسباب الابتعاد عن مصر . لقد وصل الأمر به « إيهاب حسن » إلى درجة الخوف من العودة فعلا وقد لست ذلك الأمر الغريب بنفسى منذ ما يزيد عن عام ، حينما وجهت إليه دعوة لزيارة كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وكنت آنذاك أشرف بعمادتها ، ثم واصلت الاتصال به من موقعي الجديد في واشنطن ، لارتب له تقاصيل برنامجه في مصر . وقد تم كل شيء وأعدت جميع ترتيبات الزيارة ، أو العودة المؤقتة إلى مصر . وفي اللحظة الأخيرة اعتذر الرجل عن عدم زيارة مصر ، رغم أنه ، حسب ما جاء في السيرة ، جال حول العالم ثلاث مرات . إنه الخوف من العودة .

طويلة . وكان البديل الجديد الذي اكده « إيهاب حسن » نظرة قائمة على أن الدلالة الحقيقية تكتمل عند المتلقى الذي يمثل حضورا أساسيا في عملية التدفق . ويذلا من معنى (داخلي) خاص ، أصبحت هناك معان تختلف باختلاف المتلقين من ناحية ، وباختلاف الأساق الثقافية والاجتماعية لهؤلاء المتلقين من ناحية أخرى .

وفي نفس الوقت ظل « إيهاب حسن » منذ أول دراسة له عن الرواية الأمريكية (نشرت عام ١٩٦١) حتى أوائل التسعينيات ، يؤكد أهمية دور النقاد في الحوار الحضاري . وقد أكد في محاولاته المستمرة لنحت دور إيهاب حسن للنقاد في تعامله مع النص الأدبي ، وأن النقاد ليس مجرد صانعين للأحكام أو حارس عليها . وقد وصل حرصه على تأكيد الدور الإيجابي للنقاد ، إلى حد محاولة إثبات أن لغة النقد ليست أقل إبداعا من لغة الأدب ، وقد دفعته محاولة تأكيد وعي النقاد بلغته ، بنفس الدرجة التي يعي المبدع فيها لغته ، إلى بعض المبالغات التي تتسق مع المزاج الأمريكي في جنوحه أحيانا إلى المبالغة في تأكيد كل جديد أو غريب .

صحيح أن « إيهاب حسن » لم يرتبط اسمه ارتباطا وثيقا بهذه المدرسة النقدية أو تلك من مدارس ما بعد النقد الحديث مثل « جاكسون » و« ويليك » و« دويدا » و« إيجلتون » لكن الثابت أنه في الثريات الذي كان فيه النقد ينسلف عن المدارس النقدية الحديثة ، لقد قدموا البنيوية ثم التكيكية ، ظل « إيهاب حسن » يمثل تيارا منفردا يجمع كل شتات المذاهب الجديدة المعاصرة ، في ثورتها على المدرسة التحليلية وتأكيد فشلها في التعامل مع النص الأدبي . بل إنه

ومع ذلك ، فإن الاكتفاء بالمعنى السطحي لهذه الكلمات باعتبارها تجسيدا لـخوف « إيهاب حسن » من العودة ، يعيدنا إلى التمسك النفس لسياق الخروج ، منذ ذلك اليوم من شهر أغسطس عام ١٩٤٦ ، حين حملته الباخرة بعيدا عن شواطئ بورسعيد متجهة إلى نيويورك ، إذ أن ذلك الخوف السطحي من العودة يدفع بعضنا إلى الحلم القاسي بأن « إيهاب حسن » يتنكر لمصريته وينكرها . ورغم أنني لم ألق بالرجل ولو مرة واحدة في حياتي ، بل رغم استعدادي المبدئي للتصديق لخطئه ، إلا أن القراءة المتأنية للسيرة لا تؤكد رفض الرجل لمصريته أو تنكره لها . والقراءة المتأنية تلك هي ما تحتاجه هذه السيرة الذاتية ، حتى نصل إلى صورة ذهنية متكاملة للمكر كبير ، وهي صورة تسمو بشكل واضح فوق حدود المكان وانتمااته الضيقة ، وهي انتمايات قد تدفع بعضنا إلى الحكم المتسرع على « إيهاب حسن » - ثم رفضه بالتالي - في ضوء ما يقوله عن مصر الماضي والحاضر . بل إن انتقادات « إيهاب حسن » لمصر في حقيقة الأمر ، هي محور تربيته الكاملة من أية أحكام وطنية عاطفية بالعقوق أو التنكر لمصر . فالرجل لا يتنكر لمصر الماضي بقدر ما ينكر طبقة ويرفض طريقة حياة ، طبقته وطريقة حياته ، متأرجحة بين قيم الأرستقراطية والبرجوازية النافذة ، بين الجذور التركية والرواية الفرنسية . وحينما ينتقل إلى الحديث أحيانا عن مصر الحديثة ، فهو لا ينكر أنه لا يعرف عنها شيئا ، وأن معلوماته عن الزحام وأزمة المواصلات بالقاهرة مأخوذة عن المراسلين الأجانب في مصر . بل إنه حينما يذكر مصر ما قبل الثورة يذكر مصر « فاروق » والإقطاع ولا يخفى رفضه الكامل بل احتقاره الواضح لـ « فاروق » وما يعتقه من قيم فاسدة في تاريخ مصر . وأحكامه

والخوف الذي تحدث عنه هنا ، لا يعنى إن الرجل ارتكب في ماضيه ما يخشى عواقبه ، أو أخطأ في حق مصر في حاضره . لكنه خوف العودة إلى ماض بعيد . وهنا تبدو حساسية « إيهاب حسن » كناقذ ومفكر ، فالرجل يبدو وكأنه يعاني من إحساس قوى بالذنب ، يطفى على بعض الانتقادات السطحية التي تتسلل إلى صفحات سيرته الذاتية بين أن وآخر ، بل إنه يعتمد إخفاء شعوره بالذنب ، بتصرّحه المذكور عن رغبته في عدم العودة إلى مصر . لكنه شعور أقوى من أن تخفيه بعض المكابرة التي يعبر عنها بين أن وآخر :

« لقد ظلت لفترة طويلة بعد رحيله عن مصر أشاهد حلما مفرعا متكررا . كنت أحلم بأنني أرغم على العودة إلى مصر لأكمل مهمة صغيرة ما - كإغلاق باب تركته مواوبا ، أو إطعام طائر الكناريا ، أو الهمس برسالة ما ... كان الحلم مليئا بالإحساس - داخل الحلم نفسه - بأنني شاهدته من قبل ، ثم بالإحساس - داخل الحلم أيضا - بأن الأمور ستحل بطريقة ما ، وإن احتاج للعودة . وبدأ تكرار الحلم يقل مع مرور السنين ... وعلى قدر ما أذكر ، لم أعد أشاهد الحلم الآن . ترى ، هل حالة اللا حلم هذه نوع من الخداع ؟ » .

القاسية على « فاروق » أقسى عشرت المرات من تلك الإشارات السلبية العابرة التي عرض فيها لصر « عبد الناصر » .

لنعد إذن لهذه الشذرات من الذكريات لنحاول تجميعها في صورة شبه متكاملة عن « إيهاب حسن » ، وهو تجميع الفتن به إيهاب حسن الناقد منذ البداية .

حين سنكل « إيهاب حسن » منذ بضعة أسابيع من جانب أستاذ مصري شاب ، عن مولده ونشأته في مصر ، أجاب الرجل بلا تردد : « لقد كان مولدى في مصر حدثا عارضا » . وقد أدت تلك الإجابة إلى إحساس مكتوم بالغضب لدى الأستاذ المصرى الغيور على مصريته ، إذ اعتبر تلك الإجابة تنكرا من جانب « إيهاب حسن » ، وإنكارا لمصريته . والواقع أن هذا أيضا هو نفس الإحساس الذى خرج به عدد من القراء للمتحسين الذين اتحت لهم قراءة كتاب « إيهاب حسن » الأخير .

لكن الحقيقة أن ذلك الحكم على الرجل بالتنكر الظاهر لمصريته ، حكم يتسم بالعجالة وحتى تصل إلى حكم موضوعي أو شبه موضوعي ، لا يتهم الرجل بالخيانة ، يجب مناقشة الخلفية الأساسية التي ثار عليها « إيهاب حسن » ورفض العودة إليها في مصر ، مع الأخذ في الاعتبار بالطبع ، أن إحساس المرء بالذنب إحساس مر يتضاعف ويتضاعف بمرور الزمن ، فكلما مرت السنوات كلما زاد رفض « إيهاب حسن » العودة لصر . هكذا تبدو الأمور ، على السطح على الأقل ، لكن الواقع أنه كلما مرت السنوات كلما زاد خوف « إيهاب حسن » من تلك العودة .

الأسئلة التي يجب محاولة الرد عليها قبل إصدار حكم ما على « إيهاب حسن » هي على وجه التحديد : لماذا خرج الرجل من مصر ؟ وما هو الواقع الذى كان يرفضه في مصر عام ١٩٤٦ على وجه التحديد ، والذي دفعه إلى الخروج ؟ ما هي التركيبة النفسية والفكرية لشخصية « إيهاب حسن » آنذاك ، واليوم ؟ إذ أن تلك التركيبة هي التي دفعت للخروج من مصر وهي التي تدفعه الآن إلى البقاء بعيدا عنها .

دعونا نبدأ بالتفسيرات الظاهرة ويتحرك نحو التفسيرات الأكثر تعقيدا وعمقا من الناحية السياسية المحضة فإين عدا « إيهاب حسن » للاستعمار الإنجليزي من جهة ، ولد « فاروق » ، من جهة أخرى ، يؤكدنا الرجل ويكررها في أكثر من موقع في سيرته الذاتية . فهو يذكر بالتفصيل الدقيق المظاهرات الطلابية التي اجتاحت مدينة المنصورة مثلا ، ترحيبا بزعيم الوالد آنذاك « مصطفى الفحاس » في تحدٍّ صريح لتعليمات الحكومة والمخلف ، الذى يتصادف أنه كان والد « إيهاب حسن » . وهو يذكر تلك المظاهرات العنيفة التي خرجت تطالب بالاستقلال التام أو الموت الزؤام . وهو يذكر بالطبع كيف كان ولاءه مشتتا بين حبه لوطنه وولاعته لوالده المخلف ، الذى كان عليه أن يمنع خروج الطلاب في مظاهرات التأييد لـ « مصطفى الفحاس » . أما كراهيته لـ « فاروق » وهي كراهية تقترب بشكل واضح من الاحتقار الصريح ، فهو يعبر عنها في أكثر من موقع في سيرته الذاتية :

« بعد الملك « فؤاد » جاء الملك « فاروق »
أى مسخ للجينات يمكن أن ينتج عنه مثل
هذين النقيضين ؟ لقد استطاع « فاروق » .

بقامته الرشيقية وجرمته المتماكة أن يملك القلوب . كان ذلك قبل أن يتحول إلى برميل متفج من الشحم .

كان « إيهاب حسن » ، شأنه في ذلك شأن كل شباب مصر منذ ثورة ١٩٦٩ على الأقل مسيساً تماماً . وكان وعيه السياسي يصب في اتجاه واحد محدد وهو حب جارف لمصر ورفض كامل للاستعمار الإنجليزي . وكانت تلك أكثر درجات وعيه السياسي نضجا ، لا تزيد ولا تقل . لكن الإنسان بطبيعة الحال لا يترك وطنه لحبه الشديد له . وهذا يدخلنا في الدائرة التالية ، وهي دائرة واضحة محددة المعالم أيضا ، ويقصد بها انتماء « إيهاب حسن » الطبقى ، أى انتماءه إلى أسرته ، ثم انتماء تلك الأسرة إلى طبقة اجتماعية بعينها . وتلك الدائرة على وجه التحديد هي التي تلتس هروب « إيهاب حسن » من مصر قبل أى شيء آخر . والواقع أن « إيهاب حسن » في نقده الجر لهذه الطبقة يسمو فوق الولاء الشخصي أو الانتماء الفردي ليقدم شرحة اجتماعية مريضة في صراحة وقسوة واضحين ، لا يحجم في ذلك والذي أويسعد أقرباه من « أعلم وعامت وخيلان وخالات » .

يذكر مثلا أحد اعمامه الذي كان وزيرا للداخلية وذا سن ذهابية براقية .

ذات يوم أرغم طبائحه على شرب وعاء الحساء الساخن ، وسط دهشة اثني عشر ضيفا كان الحساء قدم لهم في غير دوره . وهو يذكر إحدى عماته التي « تزوجت من رجل يقل عنها منزلة ، وبقيت لا أعلم بوجودها حتى سن الخامسة والخمسين » . ويذكر أيضا أحد أحواله الذي كان « ملهما عجولا ، مخبولا أحيانا

عاش ضحية المقامرة وتخلص من حياته ببذبه في نهاية الامر . ذات مرة رأيته يجري داخل البيت عاريا وزوجته تجرى خلفه وخصلات شعرها المجدول تتطاير في الهواء وسكبته المطبخ في يدها وهي تصيح . لقد خسر مرة أخرى ، سوف أقطع له بتاعه .

تلك هي الأسرة التي كان معظم رجالها يتربون مراكز مرموقة في الدولة آنذاك ، وهي مراكز أعطت هؤلاء الرجال من المالة أكثر مما أعطتهم من القوة . أما أراضيههم الزراعية فقد كانت تدر عليهم دخلا طيبا . كان اعمامى ينفقونه على النساء الزرقلوات العيون في بودابست وأخوال يخرسونه على موائد القمار في مونت كارلو .

وحينما يخرج « إيهاب حسن » من دائرة الأسرة المحددة إلى دائرة الطبقة الأكثر اتساعا ، تبدو قسوة انتمائه الطبقى ، وبصورة أكثر تعقيدا وعمقا ، في تحديد عناصر الطرد التي دفعته إلى الهروب أو الخروج من مصر . والواقع أنه يحتفظ بأقصى نقد ممكن لتصويره للطبقة الاجتماعية التي دار في فلكها ، حينما كان طالبا في المدرسة السعيدية ثم في كلية الهندسة . ورغم أن والده كان قد ترك المناصب العامة منذ منتصف الثلاثينيات ، إلا أنه ظل ينتمى رغم أنه إلى طبقة المترفين المرميين . وحينما يتحدث « إيهاب حسن » عن فراغ تلك الطبقة وتفاهتها يبدو وكأنه يقول لنا جميعا : تلك هي الطبقة التي هربت منها . وهو يتحدث هنا عن جيل الشباب من حوله والذين كانوا يرتادون دور السينما للاستعراض الفارغ قبل أى شيء آخر :

« في أثناء الاستراحة كانوا يتبخترون في الحمرات ، أو يزورون اصداقاهم في

لكنني كنت حريصا على إظهار احتقاري .
وهكذا كنت اتائق في ملابس لا عن رغبة في
إرضاء الآخرين ، بل عن رغبة في الابتعاد ،
بل الإغتراب - ربما إغدا للتشكيل ؟ .

ومع اتساع الدائرة مرة أخرى ، ينتقل « إيهاب
حسن » إلى الواقع المصري العام وبلاطة الحياة في مصر
بالتطور . فهو يقول - ولا اظن أنه يتجنى في ذلك كثيرا -
إن الثورة الزراعية الأولى حدثت على جانبي النيل في
مصر ، لكن المشكلة أن النيل ظل ، منذ بداية تاريخ
مصر ، ينض في كل عام ، وظل الفلاح المصري حتى
اليوم - حتى الأربعينيات على الأقل - يستخدم نفس
أدوات الزراعة التي عرفها الإنسان منذ العصر
الحجري ، هي الفأس والشادول . لكن المشكلة هنا
على حد قوله ، تتمثل في رتابة الحياة في مصر ، فكل شيء
يتكرر بكل شيء يحدث من جديد باستثناء التغير . أي أن
مصر لم تمر بتطور حقيقي منذ بداية الثورة الزراعية
الأولى التي عرفها الإنسان حتى الآن !!

لكن أخطر الخطوط وأكثرها تأثيرا في قرار « إيهاب
حسن » بالخروج من مصر هو خط الإغتراب الأساسي
الذي وجدته يحكم حياته منذ الطفولة . لقد واد في طبقة
عليا يجيد اقرادها اللغة أو اللغات الأجنبية أكثر من
إجابتهم العربية ، ويجمعون أموالهم في مصر ، كما سبق
أن بيينا لينفقها على النساء في (يودابست) أو على
موائد القمار في (مونت كارلو) . لهذا يذكر « إيهاب
حسن » بعض التفاصيل ذات الدلالة الهامة في تركيبته
النفسية . فهو يذكر مثلا أن الصبية الصغار كانوا
يطاردونه في الشوارع وهم يرددون في الحاح : « بقشيش

اللوجات وهم يكشون عن خواتهم
الذهبية .. وبعد ذلك كانوا يلعبون
عرياتهم المكشوفة إلى (جروبي) . وإثناء
تجرع الويسكي أو تناول الكسلا كانوا
ينظفون سيقان النساء : سيقان « لن
مبلر » ، و« جنجر روجرز » ، و« بيبي
جرايل » ، فيما بعد كانوا يلعبون القمار في
نادي السيارات الملكي أو يلقون
بعشيقاتهم من الرافعات اليونانيات
والإيطاليات اللواتي كانوا يستاجرون لهن
جرسونيرات هائلة . وفي اليوم التالي كانوا
يستقبلون في موعد الغداء ، ليشغلوا
انفسهم في النوادي والمقاهي حيث يقومون
ببعض الاتصالات الهامة . وكانت
منافساتهم تدور بلا استثناء حول الجنس
والنقود ، وهي موضوعات كانوا
يتداولونها بتفصيل مرح مثل وبذء .

ذلك هو الفراغ الذي غلف حياة شباب الطبقة التي
كان « إيهاب حسن » ينتمي إليها ، وهو الفراغ الذي
يصب فيما بعد ، من وجهة نظره ، في الفساد الإداري في
مصر . والواقع أن ذلك الفراغ الخائو والقاتل للقدرة على
الابتكار والتجديد ، هو الذي دفع « إيهاب حسن » مبكرا
إلى التفكير في التفسير . وتتخذ خطوط الصورة بشكل
متزايد في محاولتنا لتكوين النفس لذلك الشاب :

« وهكذا تحولت من النقيض إلى
النقيض ، وهو ما يقر عليه المراهقون
لفظ . كنت اتائق في ملابس أحيانا وكنت
احتار جميع أشكال التظاهر الخارجي ،

المجال وانفراج الزمان والتاريخ المظور .
كنت أبحث أيضا عن مجال خاص أستطيع
داخله التغيير ، أن أنمو ، لأتبنى لم أرض
بما توقعته لجيفاني في مصر الخالدة ، لهذا
رحلت ، بل هربت .

كانت تلك إذن عوامل الطرد القوية التي كانت تدفع
« إيهاب حسن » خارج مصر . لكنها لم تكن الوحيدة
المسؤولة عن تحديد مستقبله ، فقد كانت هناك قوى جذب
مقابلة ، أبرزها قوة جذب الحلم الأمريكي .

يرتبط كره « إيهاب حسن » للاستعمار الإنجليزي
بإعجابه المبكر بالمانيا ، نمطة في « روميل » الزاحف على
مصر من ناحية الغرب مكتسما القوات الإنجليزية . وهو
يقول صراحة إن إعجابه المبكر بالمانيا قائم على أن (عدو
عدوى صديقي) ، لهذا كان يرى في « روميل » ، شأنه
في ذلك شأن عدد كبير من شباب مصر آنذاك ، المخلص
والمُنقذ . لكن هزيمة المانيا على يد القوة الدولية الجديدة ،
وهي أمريكا ، حوالت أحلام الشباب في اتجاه المُنقذ
الجديد . وهو يصف ذلك التحول السريع بين أبناء طبقة
الذين بدؤوا يحتسون الكوكاكولا ويلتهدون صفحات
المختار أو (الفريدز دايست) ويضعون نظارات ريبان
فوق أعينهم ، بل ويلبسون اللبان في أفراسهم تشبها برجال
الجيش والبحرية الأمريكية ، الذين بدؤوا يظهرون في
شوارع القاهرة .

وحيثما يعود « إيهاب حسن » إلى بعض أفكاره أو
مذكراته المدونة منذ أكثر من ثلاثين عاما ، أتى في
السنوات التالية لخروجه من مصر مبشرة ، نراه يتحدث
عن معطيات الحلم الأمريكي في حلقة واضحة ، وهي
حماسة ترتبط بصغر سنه آنذاك ، وببراهته السياسية

يا خواجه ، لأنه على ما يبدو كان إفرنجي التقاطع
والبشرة . ثم يذكر مرة أخرى حينما كان طالبا في مدرسة
السعيدية الثانوية ، ويتفوق في امتحاناته ويوصل ترتيبه إلى
الثاني في فصله . وحينما تقدم ناظر المدرسة ليهيء
الثالثة الأولى كعائلته ، فوجيء برسبب الثاني في اللغة
العربية فعاتبه متسائلا : « لماذا يا بني ، هل أنت
رومي ؟ » وحزت الصفة في نفس « إيهاب حسن » ،
لكنها أكتت غريته مرة أخرى في هذه المرحلة المبكرة من
حياته ، وسهت لنفاه الاختياري المبكر داخل النفس في
مصر ، ثم منفاه الاختياري الفعلي خارج مصر فيما بعد .

لهذا كله لا نعجب حينما يعبر « إيهاب حسن » عن
كرهه الشديد للحيوانات ، وخاصة الأليفة منها ، فهو
يكره فيها استسلامها للأسر وعدم رغبتها في المقاومة ،
ولهذا لا يتردد في الاعتراف بأنه تعلم القسوة في صباه ،
وتعلم حب البارود أثناء رحلات الصيد التي صاحب فيها
والده ، وهي قسوة غذتها كراهيته للحيوانات ، وخاصة
بعد أن ترفض في الأقفاص المفلقة ، أي حينما تستسلم
لواقعها وتتوقف عن محاولة الهرب .

تلك هي مكونات واقع « إيهاب حسن » الاجتماعي
والنفسى ، وهي المكونات التي طرقت في قسوة خارج
مصر ، فلم يستطع أن يتقبل واقعا اجتماعيا لا يعرف
التحضر ولم يستطع أن يتعاضد مع طبقة تتحرك داخل
فراغ صدى ، ولم يتصور نفسه حيوانا أليفا يتقبل الأسر
داخل قفس ، حتى ولو كان ذلك النفس مورقاعة طبقة
العليا . وفي الصفحات الأخيرة من سجيته الذاتية يؤكد
أسباب رحيله عن مصر :

« ماذا إذن كنت لأؤمل اكتشافه في
أمريكا؟ لم تكن القداسة بالطبع ، بل

الغالبية . وقد يكون من المفيد فيما بعد مقارنة صورة تلك الحلم الأمريكي المبكر ، بصورته الحقيقية بعد أن دخلت أمريكا معترك السياسة الدولية كقوة مؤثرة ، ولم يعد دورها يقتصر ، كما تخيل البعض في البداية ، على إعادة صياغة عالم جديد أكثر خيراً وجمالاً ، بل انتقل إلى الغزو والفتح وفرض الشريط . لكن حلم « إيهاب حسن » الأمريكي كان أبنا وعسلاً :

« أن أوروبا تملكه ماضيا ، بينما تصنع أمريكا ماضيا ، لكن الماضي الذي تصنعه أمريكا يصبح مستقبلا مرجوآ في أمكن أخرى من العلم ، أي أن أمريكا ، جهاز التطوير ذاك ، تظهر المستقبل في الحاضر ، وهكذا تتيح للشعوب الأخرى اختراع مصطنعها . لكن هذا لا يقبله عرفان الجميل بصفة دائمة .

دور أمريكا التاريخي ؟ إنه خلق نظام جديد قائم على التنوع . فوق اللغة والشعوبية والقبلية .

إن إعجاب « إيهاب حسن » المبكر بالحلم الأمريكي لا يحتاج إلى إيضاح ، ومماسته التي لا تنتصها البرامة للبدليل الأمريكي ، لا تحتاج إلى تعليق ، وخاصة حينما يتحدث عن الحلم الأمريكي باعتباره قوة غير مسببة تساهم في خلق عالم جديد ، والغريب هنا أن الحلم الأمريكي كما يقدمه « إيهاب حسن » كان قد بدأ يتعرض لانتقادات عنيفة في الألب الأمريكي منذ منتصف الخمسينيات على الأقل . حينما بدأ عدد كبير من الشعراء وكتاب الرواية والمسرحية يركزون على تصوير زيف ذلك الحلم . وربما يكون التفسير المقبول لغياب الجانب

السلبى للحلم الأمريكي في سيرة « إيهاب حسن » الذاتية ، أن الرجل يركز على السنوات السابقة لخروجه من مصر ، وهي السنوات التي كان فيها الحلم الأمريكي يمثل عنصر جذب واضح له .

ونعود مرة أخرى إلى قول « إيهاب حسن » بأن مولده في مصر كان حدثاً عارضا . فبالإضافة إلى أن هجرته الفعلية كانت تأكيداً لهجرة داخلية أو مغلى اختياريًا ، فرضه على نفسه في مصر وسط إحساس قوى بالقرية ، فإن الرجل يؤكد في أكثر من موقع من سيرته الذاتية ، بأن ارتبطه بالكن - أي مكان في الواقع - كان دائما ضعيفا . وهو يتنكر ذات يوم عندما عاد إلى القاهرة بعد غيبة أسبوعين ، فكتشف أنه لم يفتك أحدا ، لا أحد على الإطلاق ، فاقا لم الولد ، على ما يبدو ، لافتقد بيئتي . - ولهذا يريد قول فيلسوف أمريكا في القرن التاسع عشر ، « إمرسون » : « إننا ندين لرحلاتنا الأولى بكتشاف المكان أن المكان لا يعنى شيئا ... إن عملاقي يرافقتي أينما ذهبت . » ولهذا لا يتربد « إيهاب حسن » في أن يسجل في مذكراته المبكرة التي دونها بعد رحيله من مصر مباشرة : « إنني إنسان أولا . وحينما يطلب مني تحديد فلسفتي أو مذهبي السياسي ، فأنتي أنكر اسمي في كل مرة . » هذا هو العملاق الذي يرافقه أينما ذهب . للكن إذن لا يهم .

ويميل « إيهاب حسن » بقلبه إلى قناعة قوية بحتمية خروجه من مصر . إنه يريد في معرض تساؤله عن سبب رحيله عن مصر :

« شيء ما ، شيء ، على ما اعتقد ، فوق الوطنية والاشتراكية والنهضة ، فوق

الامل المتقطع ، وجرة اليأس اليومي .
نعم ، بعض الإحساس بالقيمة ، والتحرر
من العوز ، وإرادة التغيير ، وفوق هذا
وذاك تقديس الحياة التي لم تكن بدائنا في
إسراك كتنهها . وايضا القدرة على التخيل ،
وروعة المعرفة .

ورغم ذلك فقد بقيت مصر في داخله ، فبعيدا عن
عشرات الألفاظ والمفاهيم العربية التي ادخلها في سيرته ،
وعن قوة صورة القاهرة ووضوحها ، واحتفاظه بذكريات
معدة عن مساجدها وأثارها ، بعيدا عن ذلك كله ،
يعترف « إيهاب حسن » بازدواجية الثقافية ، وهي
ازدواجية لا يستطيع إنكارها :

« وهكذا ينساب في عالى نيلان للزمن :
نيل لذكريات يرجع منبعها إلى طفولة

مصرية ، والآخر نيل مجرد ، مجرد مرور
عابر على حياتي في أمريكا » .

فيذا أضفنا إلى تيار الذكريات المصرية القوى مفهوم
« افلاطون » عن الجمال ، وهو المفهوم الذي يعود إليه
« إيهاب حسن » أكثر من مرة ، أركنا ذلك القدر من
الحنين الذي لابد أنه يستشعره لذكرياته المصرية ، وهو
حنين ربما لا يدركه بصورة واعية لو لا يريد الاعتراف
به . يقول « إيهاب حسن » : « يرى افلاطون الجمال
على أنه مجرد تذكر الروح لنوع من التوازن أو الكمال
الماضي ، تذكر مرتبط بإعادة اكتشافنا للعالم » .

إن الذكريات المصرية على هذا الأساس هي ذلك
التوازن والكمال الذي يرتبط بإعادة الاكتشاف في
محاولة « إيهاب حسن » لإعادة تشكيل الحياة في صور
أكثر خيرا وجمالا .

واشنطن

تَبَدَّلْ



وزير التعليم وقتئذ ويالتالي يصبح قضاء الحوائج من هذه الوزارة ميسورا ..

لكن لم يعرف أحد ، وحرص عوض بك على إبقاء الأمر غامضا ، حتى إذا سألته البعض صراحة ، أجاب بابتسامة لا تشي ولا تشفي . حاولوا التحقق من خلال فوزى ، لكنه لم ينطق كلمة . إنه أقرب الناس إلى البك ، بدوره النشط في الانتخابات معروف ، صحيح أن المنافسة والمواجهة كانتا بمثابة مجازفة ، وجهدا لا ينتظر معه رجاء أو جدوى ، إن لم يتضمن تحديا للسلطات التي كانت عليقة وقتئذ ، ومع ذلك أقدم البعض !

بدأ فوزى الأنشطة في الدعاية . تواجد في أماكن شتى ، في أوقات مختلفة . تقدم سياحته خلال جولاته على المقاهي والوكالات والأسواق ، وعند زيارة العائلات الكبيرة ، القديمة في المنطقة ، كما قاد الهاتفات ، ورصد الشعارات ، وطارد بنفسه قلة مارقة ، حاقدة حاولت تمزيق لافتات القماش الملصقة خارج باب الفتح وجهه الحسينية .

.. ظهوره المباحث بعد طول غيبة ، توقفى أمام تحوله البادئ أثناء عبوري ميدان الحسين . ضغطه يدئ بقوة ، تطلعه إلى .. تلك ملامحه التي ستتبدل على فيما بعد ، سواء تذكرته عمدا أو عندما تباغتني قسماته من خلال تمنعني وسرحتني فيما جرى وأندثر مع الوقت !

لم أعرف عنه الكثير ، رغم زمالتي التي استمرت عاما وبضعة شهور ، أما علاقته بعوض بك فماتزال لفزا ، أدركها الكثيرون خلال انتخابات مجلس الأمة ، عندما رُشح عوض بك للمرة الثانية والثالثة ، إنه أحد الضباط الأحرار ، عمل مديرا لمكتب أحد أعضاء مجلس قيادة الثورة ، اختلف الناس حول شخصه ، هل هو حسين الشافعي أو كمال الدين حسين ؟ . وحاول البعض الاستدلال بمعرفة السلاح الذي أنتمى إليه عوض بك . إذا كان الفرسان فهو إذا وثيق الصلة بحسين الشافعي ، وإذا ثبت أنه المدفعية فيكون مقربا من كمال الدين حسين

منافس على الاقتراب منها وانتزاع صوت واحد منها إلا بعد غياب فوزى .

لم يكن بطيد الصلة بأهالى قايتباى فقط ، ولكنه وثيق العلاقة بشباب الدراسة ، وكفر الزغارى ، والطوفى ، قدم إليهم خدمات جمة من خلال الكادى الرياضى الذى افتتحه الرئيس جمال عبد الناصر شخصيا ، والتقى فيه خططا ، ورحمت امامه الخيل ، وارتفعت البالونات فى الهواء .

عمل مديرا لرفع الائتلال فى النادى قبل مجيئه إلى الجمعية التعاونية ، لم يكن مضى على أكثر من ستة شهور إثر نقله من المقر العام للمؤسسة بالدقى لأسباب يضيق المجال عن شرحها ، وإن كانت فى مجملها سياسية ! يوم جمعة بالتحديد ، ظهر فى الجمعية بصحبة المدير . قدمه قائلاً إنه زميل جديد ، من أبناء المنطقة . يعرب الكثير عن الحُان ، وسوف يتولى مسئولية توزيع الخامات .

أبدت ترحيبا متحفظا ، كتبت أسمى موقوتية وضعى ، وأن عودتى إلى المقر العام قد تتكرر بين لحظة وأخرى بمجرد زوال الأسباب ، وبرغم قصر المدة التى أمضيتهما إلا أننى اعتقدت على المكان ، خاصة بقائى بمقرى ساعات طويلة .

كان مقر الجمعية فى غرفة مستطيلة يؤدى إليها مدخل مربع رصت على جوانبه ألواح النحاس المستطيلة والمستديرة ، وأجولة الصوف وصناديق العنبرويت المستخدم فى صناعة السيج والكاكل والقلاطام والمائف الجلد ذات الرائحة النفائذة التى تلغى ما عداها ، أما سن الفيل وأوراق التذهيب والتضيض وبعض المشغولات الثمينة فكانت مصانة فى الدوابل القديم الذى يحتفظ

تولى مسئولية منطقة قايتباى والخفر وملاعب شعبة ، حيث سكان القبور ، ومأوى الخارجين عن القانون أو تجار المخدرات ، بعد زيارة البك الوحيدة ، بدأ تردده ، وسهره حتى ساعة متأخرة ، وعوبته مشيا على قدميه إلى بيته بميدان الجيش ، بل إنه دخن الحشيش وأثار إعجاب العتاة عندما استمر ثابتا بعد صلاة العشاء إلى ما قبل أذان الفجر ، دخن مائة وعشرين حجرا مرصوصا بالمسسل الممشو بأنقى أنواع الحشيش ، لم تكد منه سملة ، ولم يمل رأسه لحظة ، ولم يزغ بصره ، بل إنه شد الأنفاس بمئانة حتى أشعل النيران فى خمسة وثلاثين حجرا طرقت كلها ولم تعد صالحة للاستخدام ، واكد بعضهم أن العدد الحقيقى يفوق الخمسين ، أبدى قدرة عالية وثباتا أدهش المخضرمين ، كما أبدى كرما فائقا ، كان بمجرد دخوله المجلس يبس أصلحه فى جيبه ويخرج لللفة لا يقل وزنها عن أوقية كلمة ، يذرع غلاف السلوفان ، يضمها أمام الكافة ..

— تفضلوا ..

أوتى مقفلة على تكسير الفهم المنقد إلى قطع صغيرة فى حجم حبات السمسم وتوزيعه بطريقة مدفشة ، أصبح مقربا من القوم ، يدير الحوار معهم ، مسلما بأمّجتهم ، مرددا مفردات كلامهم ، حاز ثقتهم لجدعته ، وقواضيه ، ودوام إقامته بينهم ، لم يلق مأتم إلا وشارك فى تقبل العزاء أو تقديمه ولم ينضب سرداق فرح إلا ظهر أكثر من مرة ، مشهرا أروافا مالية لا تقل عن الخمسة جنيهات ، مرددا عبارات التحية قبل أن يدسها فى صدر الراقصة . شارك أيضا فى مباريات الكرة الشراپ .

لهذا كله صار مولفا القول إن عوض بك يضع هذه المنطقة فى جيبه ، بل صارت من ممتلكه ، لم يجرؤ أى

ترميمه . ولأن المكان كله من وقف السلطان الأشرف أبو النصر قايتباي ، تمكن أحد المسؤولين بمشيخة الأزهر من استصدار مرسوم لتخصيص المكان كله للطلبة القادمين من الصعيد ، ثم سمح لطلبة آخرين من أقاليم مختلفة ، في تلك الغرف الفقيرة ، الضيقة ، الخالية من دورة المياه المستقلة ، يوجد في البني كله أربع دورات عامة . مشتركة ، عاش مجاورون فقراء أصبحوا مشاهير فيما بعد ، منهم جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وسعد زغلول وغيرهم .

معظم وقتي أمضيته بمفردي ، عندما يجلس عم إسماعيل القرفصاء في الحوريك الصناع عن المجيء ، اتطلع إلى الطريق ، أصفى إلى الضجيج الصامت ، خفي المصدر للمكان المعبأ بالقدم .

بعد مجيء فوزي لم أعد وحيداً ، في البداية تأملتني خلسة محام لا تلمس ملامحه ، بالطبع .. هو أيضاً كان يحاول ، الغريب أن صورته التي بقيت تلك التي طالعتني في ميدان الحسين ، كلما خطر لي أو عبر أفق ذاكرتي ، أو تساطعت عن مكانه الآن : هي أرميت ، الهيئة الأسيرة وليست الأولى كما اعتدت عند تذكر الآخرين . دائماً البدايات تجب يا دعاءها ، ولكنني إذ استرجع أيامي تلك متمهلاً أوام في أطواره المختلفة .

قامته الرياضية ، يفرغ جسده عند وقوفه ، يبرز صدره إلى الإمام ، تتباعد ذراعه عن بدنه مقدراً يسيراً ، عليه تأهب دائم واستعداد للقيام ، يميل إلى الإمام قليلاً ، يرتكز دائماً إلى أطراف أصابعه ، جمله التي ينطقها نهايات أحاديث ، لا يفرغ إلا من المنتهى ، لا ينطق إلا العبارات التي تختتم بها الأحاديث ، ثم ينزل صمت على ملامحه . يومئذ أثناء إصفائه باستمرار ،

المدير بمفاتحه معه . كنت ممثل الإدارة العامة ، منتدباً لتنظيم الإجراءات ، مهمة غامضة حولها المدير إلى عمل رتيب . كان رجلاً قصير القامة ، كبير الرأس ، يمشي متبايلاً ، نشيطاً ، تخصص في صياغة الذهب وتطعيمه بالأحجار الكريمة ، كان يصيغ قطعاً نادرة تهدى إلى ضيوف البلاد الرسميين كثيراً ما اتصلت به رئاسة الجمهورية ، وسرعان ما ينقطع عن الخلق ، ولا يفرج من بيته إلا حاملاً التحفة المطلوبة ، ردد باستمرار مؤكداً مهارة زوجته وقدرته أناملها الفاتكة على تطويع الذهب والماس واللزورد ، يقضي معظم وقته في السوق ، يعلم دائماً بالسفر إلى بلدان عديدة ويقول إن هنالك اللهاثي هو الاستقرار في نيويورك أو هونغ كونج . ويبدو أن عرض بك وعده بضمه إلى ولد من الحرفيين سوف يسائر إلى أحد المعارض الدولية مقابل تعيين فوزي في الجمعية .

كنت أجلس إلى المكتب الوحيد ، أمامي دفاتر الفواتير ، بجوارى خزانة صغيرة قديمة عليها حروف بارزة بالإنجليزية ، يتردد عليّ الحرفيين وأصحاب ورش الجلد والنحاس والصدف والخشب المطعم لشراء الفخايت بأسعار متمازجة . يقوم عم إسماعيل بوزن المبيعات وأقبض النقود ، أرتبها ، صباح كل يوم أسلمه إيراد الأسس ، يمضي به إلى البنك ، أراجع الأرصدة باستمرار ، المنصرف ، المتبقى . معظم وقتي أمضيته متطلعاً عبر قضبان النافذة المزخرفة ، الشارع قريب ، ارتفاع طابق واحد يفصلني عنه ، المبني قديم ، يمت إلى القرن الثامن عشر ، في البداية كان فضاء ومعرضاً للتجار العجم القادمين من فارس وآسيا الوسطى .

في القرن التاسع عشر شب حريق هائل مازال بعض آثاره على الجدران القبلية ، أتى على البناية ، أعيد

يبدى الموافقة بانتظام ، عندئذ معين يبدؤ ذلك ميالفا فيه لكنه يستمر محاولاً تطبيق المسافة التي تفصله عن محدثه ، أحياناً يشبك أصابعه ، يدير إبهاميه حول بعضهما بسرعة أو يضرب الأرض بمقدمة حذائه .

بعد حوالي عشر دقائق من تسلمه العمل ، توقف في منتصف المدخل متأملاً أكرام الخلمات يستطلعاً إلى الأرفف التي تصل الأرض بالسقف ؛ التفت ناحيتي ، قال إن المكان يبدو مضطرباً ، إنه في حاجة إلى ترتيب ، قلت إن معظم المواد التي تصل إلى الجمعية لاتمكث طويلاً ، بل إن بعضها مثل لفائف الورق للذهب ، أو الآلات الموسيقية الصغيرة توزع في نفس اليوم .

رفع أصبعه ، علامة ما بين الرغبة في الاستئذان ، وما بين النفي الهادئ ، الحازم . خطاً إلى الداخل ، خلع سترته ، شمر قميصه كاشفاً مرفقيه . هرق ساعديه بارزة ، قال فيما بعد إنه مارس حمل الأثقال زمناً ، وحصل على ميدالية فضية ، نقض غباراً غير مرئى عن ذراعيه ، تقدم إلى المدخل ، انحنى على برميل « جملة » ، أحمله . إنه ثقيل جداً لم يتحرك ولم يقلقه أحد من موضعه حتى بدا ملتصقاً بالبلاط القديم ، تراكم الفجار عند حوافه التحتية وعشش عنكبوت . بدأ جزء من الأرض . كان ممثلاً إلى الحافة ، إذ تم تفريغ جوالين ورداً صباح اليوم . والجملة بسيطة التصريف ، لا يشتري الصانع أكثر من كيلو عادة ، أما ورش النجارة الكبيرة فتحصل على ما تحتاج إليه بطرق شتى وتخزن احتياجانها .

استمر فوزى محتجباً ، محتضناً البرميل كأنه يقيسه أو يتأكد من وزنه ، حرك مؤخرته يميناً ويساراً ليحكم تثبيت قدميه في الأرض ، اسند وجنته إلى الحافة

العلوية ، أغضض عينيه ، بدأ مستقرها ، غائباً ، غير متصل بكلفة ما يحيطه ، هن البرميل قليلاً ، أصغيت إلى صوت وأهن كالخضخشة البعيدة ، هذه مرة أخرى ، زام فجأة ، اعتدل واقفاً والبرميل الصلب ، الهائل بين ذراعيه ، مستقر على صدره ، انثقت ساقاه قليلاً ، بدأ توتر عرقله . شفتاه المضمومتان ، عيناه المغمضتان ، ارتجافة صغيرة عبرت قدميه ، عم إسمايل تراجع مبتعداً دهشاً ، عكس المتوقع أن يتقدم ويساعد !

خطاً إلى الأمام ، وصل إلى الركن الأيمن ، على مهل مال حتى لامس البرميل الأرض ، ضرب عم إسمايل الأرض محاولاً اللحاق بما يشبه سطحية صغيرة سرعان ما ولت هاربة بعد رفع البرميل الذي لم يزعجه أحد من مكانه منذ استقراره هنا .

فرد قامته ، مبرزاً صدره ، حرك عنقه مرتين ، إلى اليمين ثم إلى اليسار ، أشار إلى ألواح النحاس ، بعضها قطره متر ، أما السمك فيتراوح بين المليمترين وأربعة ، بالنسبة للبرميل تعد عنده كمناديل ورقية ..

— يا الله معا يا عم إسمايل ..

لم يهدأ ، لم يلتقط أنفاسه ، لم يجلس إلا بعد ترتيب ألواح النحاس والصناديق الخشبية ، بدأ واضحا أنه لا يحتاج إلى مساعدة إسمايل الصاعى ، أما طلبه المساعدة فلإشراكه بشكل ما ، أو تواضعاً منه ، ليس ترتيب البضاعة من صميم عمل الصاعى ..

الحق أن الوضع اختلف تماماً في نهاية اليوم ، رحت البضاعة بترتيب ، اتسع الفراغ المتاح ، في بداية اليوم التالى أتى معه بمستطيلات من الورق المقوى ، كتب اسم كل صنف بخط منمق ، جميل ، مستخدماً لوئين ، الأزرق والاحمر . استنقصر عن الأسعار ، كتب الأرقام بالأسود

الغامق . بين الحين والآخر يتراجع مغلبا عينيه ، أحيانا يبدى رضاه ، مرات يهز رأسه بسرعة ، نافيا شيئا ما في خاطره ، وقد يلوح بأصبعه .

بعد انتهائه يروح ووجيىء ، يمسك قضبان النافذة بقوة ، يهزها ، يلتفت صوبى ، مبدى إعجابه بشغل زمان ، ودقة الصناعات .

لم يُهدأ قط . مكث جالسا أو ثباتا لم يستمر إلا ثوان معدودات ، لم يلامس المقعد إلا وفارقه ، لم يتجه إلى الباب إلا واثنتى راجعا ، ذراعاه في حركة دائمة ، يرفعهما ، يخفضهما ، يفردهما إلى أقصى حد ، يحرك عنقه في تمارين رياضية متتالية ، يشب على أطراف قدميه ، يستند إلى الجدار مائلا ، يبدأ تمرين الضغط ، يؤديه مرات خلال النهار .. يلتفت فجأة ، يستفسر عن الرياضة التى أمارسها ، أهرأسى ، أقول إن أقصى ما أقوم به .. الهوى ، يرفع أصبعه محذرا ..

— لكن اللياقة البدنية مهمة جدا ..

يتابع بعد لحظات لم يتوقف خلالها عن الحركة ..

— انت لا تفارق المكتب ..

أقول إن طبيعة عمل تقتضى ذلك

— لكلك لا تكتب الفواتير طوال اليوم ..

أبسط يدي متوقفا عن الحوار ، الحقيقة إننى لم أكن أفضى وقتى متاملا ، اعتدت أن أصعب كتابيا أقرا صفحات خفية أثناء توقف الصناعات عن التردد ، توقفت منذ مجيء فوزى خشية وشبهة إلى المدير الذى يبحث دائما عن الهنات والأخطاء ، طوال النهار يطوف على الدكاكين والورش والمتاجر ثم يظهر فجأة بقمته القصيرة أمانى ، يوجه أسئلة متوالية ، يقلب الأوراق ، يراجع دفتر الفواتير ، يطالب بإصالات الإيداع التى اطلع عليها

من قبل ، يفتح الصوان ، يحصى لفات الورق المذهب ، أو ألواح النحاس ، مبدىا الشك في أسبقتة ، أو ملحوا بدعائه ، وينكأه ، كيف لا تقوته شاردة أو واردة ، يعلم بما يجرى في غيابه ، يفهم التلميحات الكامنة وراء الألفاظ المتطوطة عرضا ، عندما يتقدم بى يؤكد أنه رحب عندما عرضوا عليه التحاقى بالجمعية إثر خروجى من المعتقل ، وإبعادى عن عمل الذى كنت أسافر خلاله أسبوعيا إلى المحافظات ، يهمس لى بتعاطفه مع اليسار ، ولكنه ضد التطرف ، مرات أخرى يذكر عرضا مقابلاته مع بعض ضباط المباحث العامة . بما يعنى أن حركتى وسكناتى مرصودة ، أضمرت الحذر ، خاصة إظافاما أصعبه من كتب في مظاريك صفراء تبدو عادية ، انتقاء للفضول ، وربما لصنوبر ملاحظة تستهدف تأكيد الفرق الوظيفية . فوزى يبالح في احترامه للمدير ، لا يخاطبه إلا واقفا على مسافة فاصلة ، يناديه « سعادة البك » . بمجرد دخوله يسأله عن عرض بك .

هل يتواجد في القاهرة ؟

ما أحواله الصحية ؟

هل سيذهب إلى المقهى الليلة ؟

يجيب فوزى باختصار مبهم ، يتحدث المدير أماننا عن اهتماماته السياسية القديمة ، كله بعد تعرفه للمضايقات ، أما فوزى فيعتبر نفسه ممارسا ، ليس أحد المحيطين يعرض بك ، لا يكف عن النشاط في المنطقة ، خاصة في النادى ، أصفى صامتا ، لم يكن العمل السياسى ويتخذ عندى إلا الجهد المبذول لتغيير الواقع إلى الأفضل .

كثيرا ما ضقت ببرجوده ، خاصة مع استمرار الصمت لفترات طويلة ، قليلة موضوعات حواراتنا ، عدا الحديث

قال إن الزمن تغير ويجب أن يعمل كل إنسان على تمشية حاله ، خاصة أن الخان كله يمر بمرحلة بعد هزيمة يونيو التي لم يرض عليها إلا شهور معدودات ، المراكب لا تأتي بعد إغلاق القناة ، والبمبوية توقفت ، بل تم تهجيرهم من بور سعيد والسويس ، أما الأجانب فنادرا ما يظهر سائح منهم .

المهم .. نجح السيوي كحكيان في عقد صفقة ضخمة تتم من خلال الجمعية لأسباب إجرائية تتعلق بتسهيل المعاملات الإدارية ، مع ثلاث دول اشتراكية ، بولنده والمجر وتشيكوسلوفاكيا ، لتصدير مائة ألف زوج من البلنج الجلدية الملونة ، النقوشة برسومات فرعونية ، اعتبر المدير ذلك نجاحا كبيرا رغم فشل مساعاه بعد رفض الدول الثلاث استقبال وقد فتنى لتسليم البلنج في عواصمها ، تقدر أن يتم ذلك في الاسكندرية .

تفرغ فوزي للإشراف على التنفيذ بعد أن صدر قرار داخل مكتبه المدير وعلقه بنفسه عند الدخول ، اقضى هذا جهداً كبيراً بدءاً من استدعاء أكبر العاملين في صناعة البلنج إلى اصفرهم . كانت المفاوضات شاقة تستغرق وقتاً غير قصير في معظم الأحيان ، أى تخفيض ولو يسيراً في التكلفة سيؤدي أرباح الجمعية ، كان فوزي يهز رأسه مؤمناً مؤكداً كل ما يقوله المدير ، يدخل أحيانا مرددا عبارة سمعتها منه كثيراً فيما تلى ذلك خلال مناقشة الصفقات ..

— اسمع يا حاج .. اخسن نقتلع العرق ونسحق دمه ..

ثم يتطلع إلى المدير الذى ينطق رقما بلهجة حادة ، ويكون ذلك الحد الفاصل بالفعل ، حتى أيقنت أن شمة اتفاقا ما بينهما .

عن البضاعة المنتظرة والأرصدة المتبقية ، والفرق المتزايد بين أسعار الجمعية وأسعار السوق السوداء ، أحيانا نبدى الآراء في بعض أصحاب الورش ، والحرفيين ، تعرف عليهم ، زاد معظمهم ، وبدأ كأنه يعرف بعضهم منذ زمن طويل ، الحاج سعيد الصديقى وصالح منافسه الرئيسى ، عم مصطفى النقاش ، وعم إبراهيم ، والحاج سيد صاحب ورشة الفضة ، الحاج القريبى تاجر الجلود الخام ، والحاج ياسين صاحب الورشة المتخصصة في السجاد طراز بخارى ، طريقة النسيج وصباغة الألوان ودقة الوحدات الزخرفية ، حتى أن أشهر خبراء السجاد في العالم لم يكن قادراً على التمييز بين السجادة المصنوعة في آسيا الوسطى ، وتلك المنسوجة على أنوال الحاج ياسين في ربيع السلحدار . لكن شهرة الحاج لها مصدر آخر ، إيمانه للخمر ، حتى عُرف عنه أنه يشرب على الريق زجاجة ويسكى !! سعى فوزي إليهم ، جالسهم ، أطلال النقاش معهم في أمور شتى ، أبدوا ارتياحهم له ، خاصة بعد أن علموا صلته الوثيقة بعوض بك النائب والضابط السابق ، لكل منهم مشاكله مع التأمينات والضرائب ومصلحة الكهرباء والمياه وغير ذلك . عوض بك ليس عضوا عاديا في البرلمان بحكم تاريخه ، وفوزي مفتاح الطريق إليه .

لم يكف بأصحاب الورش في الربيع ، إنما سعى إلى متاجر الخان الكبيرة . والورش البعيدة في الباطنية والكفر والعلوط ، وثقت علاقته بهم خاصة بعد الصفقة الكبرى التي عقدها المدير من خلال مصدر ارمضى قديم . كان متخصصاً في الحفاظ الجلدية ذات النقوش الفرعونية ، أقتنه المدير بعد جهد جتوسيع مجاله ، إلى الحفائب الجلدية المصنوعة من جلود الجمال ، والأحذية ، والمشغولات الفضية .

الجزء الأكبر من البُلُغ ، كان من نصيب الحاج يديع ، ورشته ناحية الغورية ، رجل يعيل إلى بدانة ، يرتدى عوينات اطاراتها معدنية ، عنده خفة ظل يُسر دعابة ويفيض من النكت . أما الحاج السنّي فمن أشهر رجال الباطنية بعد تجار المخدرات . كنت اعرف قدومه من خلال الراشة التي تنتشر حوله . تتقدم وتتخلف عنه إلى مسافة كبيرة ، نوع نادر من المسك للثق ، تخصص في إعداده رجل نوبى يبيع العطور بعد تحضيرها في سوق الممزأوى القديم ، ومما يتردد في الخان أن أربعة في الدنيا يستخدمون هذا النوع من المسك . منهم شيخ المولوية بمدينة قونية التركية ، وإمام المسجد القديم بمدينة مزار شريف في بلاد الأفغان ، وخادم ضريح سيدى محرز في تونس .

وَرُح جزء من الصفة على عدد من الصنّاع الصغار . العاملين في بيوتهم ، سرعان ما ترددت إشاعات وسرت الأقاويل بعضها لا أدري مصدرها ، قيل إن انتفاخات عقلت سرا . وإن عموالات دُفعت ، للدير اتفق مع يديع والسنّي ، بل إن عوضى بك ناله . نصيب لا بأس به ومن المؤكّد أن له دورا خفيا ، سياسيّ الطابع في سبيل إنعام صفة البُلُغ ، أما الذى سمى بين الإطراف المختلفة بحدق وتولى المناقشات ، علنية أو سرية فهو فوزى .

لكن الحقيقة أن الكلفة انتفخا — رغم الأقاويل — على أهمية الصفة في تشغيل عدد كبير من العمال وجريان أرواقهم في وقت عصرت فيه الأحوال ، وتوقفت الحركة حتى أن كثيرا من عتالة الخان أفلسوا أو بدأوا يتفقدون من اللحم الحى ، من رأس المال !

لم تتغير أحوالى خلال تنفيذ البُلُغ ، تفرغت لتسيير الأمور اليومية ، أما فوزى فابدى نشاطا دافقا ، حتى

ليدركنى إرهاق كلما أستعدت بالمخيلة حركته ، ذهابه ، عودته ، مروره بيوميا مرة أو مرتين على كافة الورش ، جلوسه إلى أصحابها ، إلى العمال ، مراقبتة تنفيذ العدد الهائل بدقة ، فحصه عينات ينتقيها من الصناديق تلقائيا ، اختياره الألوان الذهبية المطلوبة ، وصحة الرسومات ، والحروف الهيلوغرافية ، وأوضاع الكليشيهات ، ومواد لصق النحل . كان يشم الجلد ، ويضرب الحذاء أحيانا على ركبتيه ، يفش الأكياس المحكمة إذا شك في شيء . ومرة ملاطشتا بالماء ونقع فيه ثلاثة أزواج من البُلُغ ، لم يطلق على يبتان الألوان ، ولكن عندما انفصلت النحال قام واقفا مبديا غضبيا شديدا ، وقال إن هذا إساعة لسمة البلد ، ويكفى ما جرى ، يكفى ما جرى !

لم أفهم تلميحه وإن ظننت أنه يشير إلى هزيمة يونغر ، ويبدو أن لهجته حوت تهديدا ما ، حتى إن محمود فراولة صانع هذه البُلُغ أقسم إن ما جرى ثم من وراء ظهره ، وإنها مكيدة من امراته التى تظن أنه سيتزوج عليها بنتا تعمل في مصنع السجاد اليدوى بالدراسة . أصغى إلى فوزى أثناء حديثه إلى الحاج يديع والسنى مستخدما المصطلحات والمفردات الخاصة جدا بالصناعة ، الحاج يديع لكّد أكثر من مرة أن فوزى يفهم الآن أسرار الصناعة بفضل من أصحابها ، يشير إليه بأصبعه مخاطبا المدير ..

— تصور فياجشنى الثانية بعد منتصف الليل ..
تصور ..

ثم يقول معجبا

— عرفت تختار يا باشمهندس :-

ثم ينتشئ إلى الباب . ولكن سرعان ما بدأ العمل لاعداد جناح الجمعية في المعرض السنوى ، اسند إليه المدير الإشراف على أعمال النجارة ، ولكن استلام البضاعة من السوق احتفظ به لنفسه ثم طلب منى مشاركته .

قيل بدء المعرض بيومين ، دخل على عم إسماعيل ، قال إن الاستاذ طلب من شوقى الصدفجى عضو مجلس الإدارة الذهاب والوقوف في الجناح وإدارته حتى انتهائه ..

— والأخ فوزى ؟؟

قال عم إسماعيل بلهجة فيها الدهشة والامى ..

— مريض ..

أبدت أيضا تعجبى ، كانه ليس من المتوقع أن يمرض فوزى كسائر البشر ، قال عم إسماعيل إنه يردد فى البيت .

— هل وصل الأمر إلى حد الرقاد ؟

قال إن وقعة امثال فوزى تكون شديدة ، فكرت فيه ، وشعرت بافتقاده إلى حد ما ، لاحظت أن المدير لم يستفسر عنه ، ولكن عندما علمت بتريد عم إسماعيل عليه يومياً طلبت صحبته لأقوم بالواجب . يسكن فوزى قرب ميدان الجيش ، فى شارع ضيق صغير قرب مستشفى القوات الجوية . استقبلنا مرتديا جلبابا وطاقيه غيت ملامحه ، اعتدته مكشوف الرأس ، لكن شعوبه بدا شديدا ، غارت عيناه إلى الداخل واستطال انفه . يتحرك على مهل ، ويمسك أحيانا جنبه ضاغطا شفتيه ..

— سلامتك .. لا تصبور أنك مريض أبدا ..

تطلع إلى

— ما ضعيف إلا بنى آدم يا أخى ..

يصل فوزى فى الصباح الباكر قبل مجيء عم اسماعيل الذي يحتفظ بمفاتيح الباب والمقل الكبير . والآخر الصغير ، ينتظر فوزى فى الممر ، أما ياف المشى المظلل على الطابق التحتى للوكالة ، أو يتحدث إلى عم جمعة القهوجى الذى يعد النصبه ويصفى طب الشاى والقهوة والزنجبيل والقرينة ، بعد وصول يتحدث إلى قليلاً ثم يتطلع إلى الأرفف ، إلى الزوايا والأركان ، يرتب بعض الأشياء ، ثم يلتفت فجأة ليخبرنى بتفاصيل جولته اليومية حتى يعرف المدير أين هو بالضبط ؟

يمضى بسرعة ، أحيانا يعود فى الثالثة ليأكل لقمة ، أكلته المفضلة رقيق محشو بلحمة الرأس ، يلتهم الطعام بسرعة . يتحرك فكه فى حركة دائرية ، بمجرد انتهائه يقوم واقفا ، يردد ذراعيه ، يقبض يديه ويفرد أصابعهما ، أو يلف على أطراف قدميه دافعا ذراعيه إلى أقصى مدى ، أو يمسك خصره براحتيه ، يميل بنصف جسده للأعلى إلى اليمين ، ثم إلى اليسار ، فجأة يكف .. يقول إنه ملس لمتابعة جولته على مصانع البلغ .

ينضمه عم اسماعيل يشرب كوب شاى حتى تستريح الأكلة . فى معدته .

يهرض أصبعه ، يقول إنه لابد من اللقطة الثامنة إزاء هؤلاء الصناع . لو غفلت العين عنهم لحظة واحدة سرعان ما تقع الأخطاء .

بعد انصرافه يرد عم اسماعيل إنه لا يهدأ .

فيما بعد يكرر مرارا ، إنه لم يكن يقعد على حيله قط ! دائما فى حركة دائمة ، بعد الانتهاء من تسليم الصفقة بدا حائرا ، يكثر من المشى فى حيز الغرفة الضيق ، يجلس ليقوم على القوي ، ويلقى ليطال من النافذة

لأول مرة يخاطبني بأخى ، دائماً ينطق اسمي مسبقاً بالاستناد ، ولأنه أكبر منى سناً ، رجوت أن يناديني باسمي مجرداً ، لكنه أصر . كان يبدو دائماً الحرص على إبقاء مسافة غير مرئية بينه وبين الآخرين .

جلس مطرقاً ، لم يشك ، لم يفصل أحواله كخداة المرضى عندما يشرحون لزوارهم ما حل بهم ، أشار بيده .. — اجعل لنا شاي والتبى يا عم إسماعيل ..

أبيت ، لكنه أصر ، إذن .. يعيش بمفرده ، لا أدرى متى قال أمامي إنه سعد جداً عندما حضر عرش بك وسهر حتى الفجر ؟ حاولت النظر خلسة إلى الصور العديدة المعلقة في المجامعة .

امراة في الأربعينات تقف إلى جوار رجل يرتدى طربوشاً ويمسك عصاً ، أمضاء الصور واضح ويحروف انيقة ، عنوان الاستوديو ، اللون الأسود يميل إلى البنى الغامق بتأثير القدم .

ضابط كتيف الشارب ، لا يرتدى السترة الخاصة بالجيش المصرى ، أهو تركى ؟ انجليزى ؟ لا أدرى .. لكن ملامحه ليست مصرية ، مؤكداً أطفال صغار داخل اطارات بيشاوية ، دائرية . عاودت النظر إلى صورتين .

الأولى له ، إلى جوار شابة مثقلة ، طويلة الشعر ، يحيط كتفها بيده ، يقفان وسط حديقة .

الثانية لشابة أخرى ، وجهها طولى تتطلع إلى فوزى باسمه .

حرصت ألا يلحظ اتجاه نظراتى إلى الصور ، غير أنه تطلع إلى من أسفل ، من عيني مطرقتين ، أصابع يديه متشابكتان . أصر على أن يودعنا حتى الباب الخارجى ، رجوت أن يخبر عم إسماعيل بما يحتاج إليه ، بما يمكن

أن أقدمه في أى وقت ، بسط يده فوق صدره ، بعد خروجنا همس عم إسماعيل ، قال إنه لا يدعه يحتاج إلى شيء ، يرمي بعد خروجه يمر عليه .

— لكن .. أرحوك لاتخبر المدير ..

لم أعلق وإن أضمرت حجة ، يبدو أنني بعيد عن كثير مما يجرى ، سألت المدير عما إذا كان زاره ؟ ، تطلع إلى بشتية المزمومتين دائماً ، هن رأسه تقياً .

عاد بعد أسبوعين ، استقبلته مرحباً ، خرجت إلى عم جمعة ليعد كويين من الشاي ، ظل ملازماً للمعد ، شمة رائحة مطهر تتبثع منه ، يتطلع في اتجاه واحد ، صامتاً ، لا يتحرك ، يمسألني بين فترة وأخرى عما إذا كنت متضليفاً من وجوده فأثنى ، أقول إن وجوده يؤنسنى ، في الحادية عشرة جاء المدير ، بدا مفاجئاً بظهور فوزى ، على الفور اندرجت أن شمة امرأ بينهما . خطأ بلقمت القصيرة متمايلاً ، توقفت إلى جوارى ، طلب الاطلاع على دفتر تسليم لفافات الورق اللاهية .. قال بلهجة حادة ..

— أريد مزيداً من الدقة ..

استدار منصرفاً بدون إلقاء السلام ، بعد ساعة ونصف رجعت ، خاطبني على مسمع من فوزى الذى بدا صامتاً ، مزجج الملاح ، طالبني بالاستعداد لمراجعة مستندات الطالبة الخاصة بالبلّغ ، فجأة .. قام فوزى متحاملأ على نفسه ، قال بحدة ..

— شوف يا باشمهندس أنا سارحك تماماً ..

تطلع إلى ..

— ورقة من أفصلك ..

انحنى ممسكاً خصره ، يغالب أوجاعاً خفية لا أدريها ، خط سطوريا قليلة ، منسقة ، توقفت لحظات ثم

استأنف ، بعد أن يقع امره . ووجهها المدير الذي راح يتطلع إليه من وراء نظارته الغامقة ..

— تفضل .. استقللتى ..

بسرعة ، بتحد واحتقاد ، وقع للمدير قاتلاً ..

— وأنا قبلتها ..

ثم قال منذراً ..

— والله .. لولا جأطر عيـض بك لانسطقت السجن ..

لوح فوزى بأصبعه منذراً ..

— أنا أو أنت ؟

ركزت بصري على المدير الذى بذل جهداً لإخفاء ارتباك

ما ، التفت إلى مشيراً بأصبعه ، يشهدنى ..

— سامع ؟

كنت فى حيرة ، ليس عندى خلفية بما يجرى ، لذلك

لزممت الصمت ، وإن ضللت بتصرفات المدير التى بدت

عنفية لا تناسب ضعف فوزى وإعيكته ، انصرف بخطى

وأهنة ، لم يحتفظ بمكتب خاص به ، أو أوراق ، كان

شغله دائماً فى الخارج خلال مدة القصيرة .

بقدر ما ضقت بوجوده بداية التحلكم قدر ما اقتدته ،

عدت إلى أوقات وحدتى الطويلة ، وأصغنتى إلى إيقاع

النهارات المتوالية ، لكننى كلما شرعت فى القراءة شرد

ذهنى ومثل أمامى بالمخيلة ، لا يقطع عزائى إلا مجيء

الصناعات والصيبية ، أكتب الفواتير ، أعد التقويم بحرص

وحذر ، بينما يقوم عم إسماعيل بصرف الأتصبة ،

أحياناً .. يهيم المدير فجأة كما اعتاد . لكنه لم يعد

بمفرده ، إما يرافقه بعض كبار تجار الخان أو بعض

المصورين ، غير أنه بدأ يظهر بصحبة أجناب يتحدثون

الانجليزية ، كان يتحدث إليهم منضماً لغته الأجنبية

الريكية ، يتبادل معهم البطاقات ، ويدعوهم إلى الغداء فى

مطعم الدهان الشهير بتقديم لحم الماعز المشوى على البخار .

قال على مسمع منى إتهم من كبار المستوردين فى

أوروبا الغربية ، وفى أمريكا ، وإنه أن الألوان لتصدير

منتجات الخان إلى الغرب على نطاق واسع ، هكذا ..

ستجرى العملة الصعبة بين الأيدي وتمتلك الخزنة

الرسمية .

— والله لا أنام .. أصبحهم إلى كل مكان .

وأصرف من جيبي لينشط الخان ويذهب ..

لكن عم إسماعيل أفضى إلى بعد سماعه إلى قسمي

بالإيمان المخلطة أن المدير يعمل لصالحه ، وإن أصغر

صناعي فى الخان يعرف ذلك الآن ، وإنه يخطط للهجرة

إلى أمريكا . هو الذى يستورد ، ويبيع هناك ، أما وكيله فى

مصر ، الذى سيجمع له البضاعة .. تصور من ؟

— من يا عم إسماعيل ؟

— أحلف ألا تقول لأن الموضوع تطير فيه رقاب ..

— والله لن أتكلم ..

يقترب منى عم إسماعيل .

— عوض بك ..

لم أخف دهشتى ، لكننى لزممت الصمت ، لم أطلق ،

أهم ما يشغلنى تحقيق المبالغ الواردة والمنصرفة وتحديد

المبلغ النقدي الخالص الذى أودعه البنك صباح كل يوم ،

فى صمت كنت لاحظ حركة المدير خلسة بعد استعدائه

بندا جديداً للانفلاق ، إذ قال إن الجمعية مقبلة على نشاط

هائل ، وإنه لا يستطيع أن يسد بمفرده تكاليف

الدعوات ، لابد من تخصيص مبلغ للمصرف منه على

العلاقات العامة . وافق مجلس الإدارة .

الح عن فوزى لحظات كثيرة . أين ذهب ؟ ماذا عن علاقته بعوض بك بعد اقترابه من المدير ويده تأسيس مشاريعهما المشتركة البعيدة تماماً عن الجمعية ؟

قال عم إسماعيل إنه لم يره منذ خروجه متعباً ظهيرة هذا اليوم ، ويبدو إنه اختفى من الجحالية كلها ، لكتفى قابله صدفه بعد ثلاثة شهور من أسفلاته وقيل أسبوعين من إعادتي إلى مقر عملي الأصل ، كان يجلس بمقهى الفيشاوى القديم ، بصحبة رجل قصير ، يدين ، لهجته شامية ، قال إن أحواله تضى على ما يرام . وإنه يعمل في التجارة .

— اخا العرب هذا ساعدني ، أسافر لحسابه كل شهر وأرجع بشوية بضاعة أكل من ورائها عيش .. أوما الشامي مبيتسا ، أدار فوزى إيهامييه حول بعضهما قائلاً أن أحواله ميسورة والحمد لله ، سألني عن عم إسماعيل ، رجائي أن أحييه بحرارة ، إنه رجل من الزمن القديم . مله نادر الآن .

كم انقضى ؟

عام إلا قليل ، ولكن الأمور جرت بأسرع مما قدرت ، رجعت إلى عملي في الدقي ، وسافر المدير مهلجاً إلى أمريكا ، باع شقيقته وعريته الفولكس الصغيرة ونزع ، عوض بك فتح مكتباً للتصدير في عمارة بنزاريين التي بنيت في مطلع الثلاثينات وبكثت خلفية أربع سنوات لا يقبل على سكناها إنسان ، لأنها أعلى من المسجد الأزهر ، ثم فطنها البعض ، الآن .. الحجرة الواحدة فيها يكلف

تجربتها عشرات الآلاف من الجنيهات ، عم إسماعيل كما هو ، شوقي الصندفي يدير شقون الجمعية أكتي ومن دورها ، أصبح قلصراً على بيع لفات ورق الذهب ، حتى تلك يدلت تتوار في الأسواق ، ويقال إن المدير هو الذي يرسلها من الخارج ، إنه عالم بائق تفاصيل السوق ، ومن مكتبته في نيويورك يدير ما يحتاج إليه الخان بأعل الأسعار ، بعد أن احتكك بعوض بك تماماً على السوق ، ويستورد المنتجات من ثلثس منقوش وجلد ملون وخشب مطعم ولقمة مشفولة وتماثيل منحوتة ، يجمعها عوض بك بالأسعار الأدنى ، ويعلم الله كم تباع في أمريكا وأوروبا ؟

لم انقطع عن تتبع أخبار الخان ، والتردد عليه ، وتحية معاريف القدامى ، وراحتي إذ يذكرني أيامي ، حتى إن لحدهم قال علي مسمع ..

— واھ انظف من جمل بالجمعية .. لو شاء لجمع ثروة من ورائها .. خزيوهم .. جازلهم الله ..

فوزى ، أين هو ؟ دائماً يروح ويبيىء على بال ، حتى فوجئت بمن يعترض طريقي ذلك العصر عند عبوري ميدان مولانا وسيدنا الصين ، حقاً .. لم اعرفه في البداية ، مجرد صورة باهتة لأصل رأيته يوماً ، نخل حتى بأن عظم وجنتيه ، أما قوامه الرياشي المشقوق فتوارى تماماً ، متحن إلى الامام ، يده اليسرى ترتعش ، تطلع إلى بعينين توظهرهما قنطرة ، ويضع ملهما تعب ..

احتفظ بيدي ، فوزى محاولاً تقبيلها ..

— شاعذني يا أخى الله يعمر بيتك ..

الفن بين المكان المطلق والزمان الأيديولوجي

(قراءة في رواية « جائزة تفرغ » لبدر الليب)

من الكتب التي تناولت حياة الأدباء والفنانين تناولاً روائياً فنياً . لعل اذكر « الضيق للحياة » لإريك نيوتن عن حياة فلان جوج « رواية » القمر والبسنت المنة « لسومرست موم عن حياة جوجان وإن أخفى اسم جوجان خلف اسم « ستركلاند » ، إلى غير ذلك من السير الأدبية والروايات عن الأدباء والفنانين . وقد نجد في هذه النصوص الأدبية تركيزاً حكاثياً على حياة الأدباء والفنانين مع إبراز توجهاتهم الفنية . أما في « رواية » بدر الديب فالتركيز يتم على الفن نفسه كمفهوم نظري وكهدف للبنية الروائية . بل يكاد الفن أن يكون الشخصية الرئيسية في الرواية . حقا هناك الفنان « حسن عيد السلام » الذي تنبئ الرواية على إفضائه الذاتي الذي يمتد بضع صفحات أولى من الرواية في صيغة « الآخر » ثم ما يلبث أن يتخذ شكل مونولوج ذاتي طويل لا يتوقف حتى فصلها الخامس والآخر قبل تعليق القادر كختم روائي للرواية نفسها . على أن مونولوج الفنان « حسن عيد

كل رواية أو قصة أو قصيدة أو فيلم أو مسرحية أو سيمفونية أو لوحة أو تمثال أو غير ذلك من الأعمال الأدبية والفنية تبني وتشكل ذاتها فنياً ، خلال موضوع ما ، أيا كانت طبيعة هذا الموضوع . قد يكون الحب أو الحرب أو رحلة بحث عن شيء ما أو قضية ، اجتماعية خالصة أو عامة إلى غير ذلك . وقد يبرز ويظهر هذا الموضوع بعناصره وأحداثه وشخصياته على العمل الفني أو قد يذوب ويغيب في البنية العامة لهذا العمل . هل أننا مع « جائزة تفرغ » لبدر الديب نجد انفسنا إزاء « رواية » — واضح كلمة رواية بين قوسين مؤقتاً — تبني ذاتها فنياً خلال موضوع هو الفن ذاته . فالفن مفهوماً ومعاملاً إبداعه هو موضوعها الرئيسي ، بل موضوعها الذي يطفى على كل صفحاتها ، سواء بتناول مفهومه تناولاً نظرياً بشكل يكاد يكون تقريبياً تطبيعياً ، أو بمعالجته كهدف تسمى أحداث « الرواية » إلى معاناة الوصول إليه ببنيتها المتحركة المتنامية . وهناك العديد

السلام ، هو مونولوج حول الفن ذاته ، حول مفهومه عنه ، ومبادئه وتسمياته ومفاهيمه من أجل إبداعه . وقد نجد في رواية سومرست موم بعض أوجه الشبه بينها وبين رواية « إجازة تفرغ » ، لا من حيث البنية الفنية ، — فما أشد الفارق بينهما — وإنما بين المفاهيم الفنية وبعض مظاهر سلوك الفنان وتقييم حياته في كلا الروايتين . وسوف نعرض لهذا فيما بعد .

يكاد مدخل رواية « إجازة تفرغ » يل سطورها الأولى أن تكشف منذ البداية عن موضوعها . فنحن نجد معها يمحساس برحلة انتقال إلى « هناك » . بل نحن « هناك » . ولا نكاد نتعرف عن تتحدث هذه الأسطر الأولى بقدر ما نتعرف على بل نعيش بشكل مباشر — لحظة فنية . هكذا تبدأ الرواية ، « كان البيت الذي اتخذته قريباً من ملاحات الإسكندرية عند المكس . وهناك تنساب الألوان على الأرض كأنها عروق في جواهر . فهي تمتد وتتعمق وتتعمس وتتشتت وتمزج ولكنها دائماً موجودة حية نابضة . تعرف نفسها في الصباح وتمرح وتجن في الظهرة وتكاد ترتخي في العصر استعداداً للغروب . ول الغروب تجن من جديد قبل أن تهدأ وتذوب في الظلمة إلى يوم الغد . وكانت هذه الحياة اللون على الأرض شيئاً لا يعرفه إلا من يسلم نفسه له » . من ٧ نحن في رحلة حيث الوجود الحي للون الذي لا سبيل للإمساك به إلا بالتسليم له . ولا سبيل للتسليم له إلا بالقطعة مع كل ما عدها . هكذا تبدأ الرواية بدأ يعيش بكل حركتها البنائية والدلالية المقيلة . لقد أصبح هو — الفنان الذي «تتعرف عليه بعد قليل — « هناك » ، بعد أن قام بالقطعة مع مجتمعه في القاهرة ، القطيعة مع هذه « القبيلة » من الكتاب والنقاد والشعراء والمفكرين وبقية الفنانين من نحاة ومصوريين ومزخرفين الذين كانت

له علاقات مستقرة معهم ، ولكنه قرر المغادرة ، والتركه والقطيعة . قرر أن يخرج على الاستقار معهم . لأن يفكر هذه « القبيلة » وأن يفكر وأن يتوحد اللون الحي ، للفن . لهذا ذهب إلى هناك « واتخذ بيته هناك » . من ٨ لم يزل واتخذ « بيتاً » هناك بل « اتخذ بيته » أي أصبح هناك مستقره الذاتي التهامي بعيداً عن هذا المستقر الجماعي . لقد تخلف من كل شيء كأنه « يتعري ويتوقضاً ليصل » ، ولكنه لم يكن يتوجه إلا إلى نفسه ، ولم يكن ينظر إلا إلى ما هو بداخله ؛ من ٩ . وكان البحر أمامه يمتص كل الأحداث العابرة ولا يبقي له إلا ما هو أبديً بحركته الدائمة الثابتة ، فكان إبداعه الأول ، كتلة وضعها أمام البحر « كأنها خرجت من البحر لترتله ، تراه هو فقط » من ١٠ . « إنها توجد وتتلمس ولا يستطيع الزمن أن يلتصمها » من ١٢ . وهكذا منذ البداية لتبين مفهوم الفن وحقيقته . إنه الإيجاد ، الوجود الحي ، المفاهيم الوجود للخارجي . لولا أنه جاء إلى « البحر » ، لولا عزله لما استطاع أن يبدع فناً . وأهل البحر هنا أن يكون الحركة الدائمة الثابتة في أن ، والمنطقة من كل قيد .

وتعبر بنا بنية الرواية إلى القاهرة لتكشف أسرار هذه العزلة ودوافعها ، فنصعد معه إلى شقة في الدور السابع من عمارة يملكها عربي ثرى تطل على النيل . في هذه الشقة سوف يجد « قبيلة » المتقنين الذين يتحدسون بضعارات ثورية هم لهد الناس عنها ، بل إحدى أعدائها . يمشفون هذه للمشاعر كما يمشفون اللبان وكما يستمتون « من ٢٠ . هذه هي ثمرة تأمين الثورة للثقافة هكذا يقول لنفسه . ثم لا يلبث أن يتراجع عن الصعود إليهم وينزل . ويكون هذا النزول الخطوة الأولى في رحلته الصاعدة إلى هناك ، حيث عزله عن مجتمع

(...) أو لعله هو نفسه لديه عجز طبيعي عن معاشره الناس والتعرف عليهم والتصرف في طرقاتهم والقدرة على أن يصيب أحدا منهم ، ص ٤٠ كان يرى الناس جميعا « ككلاً ومساومات مية لا حركة فيها ولا لون . وكان عليه أن يعمل فيهم كي يصيحوا بشراً أو أحياء أو ذوات معنى . وضمت من ذوات المعنى وذوات الأربع وأسس إن البهائم برياعيتها أكثر التزاماً وحرصاً على نفسها من البشر الذين يراعيهم ، ص ٥٠ « كنت دائماً أسمى لضم علاقتي مع البشر ، ص ١٥٤ هكذا كان موقفه من الناس وعلاقته بهم . ولم يكن الأمر يختلف كثيراً عن علاقته وموقفه من أقرب الناس إليه ، عائلته . مات أبوه مبكراً . كفلته أمه . ضمت بكل شيء من أجله حتى يتعلم ، « كانت تحمل بقية وتدور على البيوت وتبيع الملابس والحل والادوات الزينة والشبابشب إلى نساء البيوت ، ص ٦٦ لتوفر له حياة هادئة سعيدة وإكمال تطعيمه . ولكن جاءت اللحظة التي أحس فيها أنه لا بد أن يزيحها عن طريقه . وكذلك الأمر مع زوجته . قتلها إهماله لها . ماتت أثناء ولادتها لحفلة التي ماتت معها . وسقطت أمه بعد ذلك ، « بين الحياة والموت » كان مسلكت مع أمه وزوجته مسلكت من يريد أن يتحرر منهما ليتفرغ لنفسه . « أريد أن يلع ما وقع ، لأن انتقاره ثقيل . لأن شيئاً ما فيه سيغري ، سيغريني إلى حرية أخرى ، إلى قطع ويزر ، كائنني أريده » ص ٥٦ .

ولم تكن المرأة في حياته إلا وسيلة للمتعة ، ومصدراً للإبداع الفني ؟ « ولي سرب طويل من التسمم دخلت لجسدهم ولا أذكر عنهم الآن إلا ما أمسكت به من ضوئ أولون أو حركة » ص ٥٢ في إيطاليا التقى بوليزا ، زوجة برياني استأذنه في الفن . انتزع جسداً من زوجها وأمتلكها امتلاكاً حاداً . كانت علاقة حميمة حميمة .

المثقفين في القاهرة وإقليميت معهم . إنها إذن ليست مجرد رحلة تفرغ للفن بل هي رحلة نقد ورفض لواقع هؤلاء المثقفين وللشعارات السائدة بل للسياسة السائدة وإن تسمت باسم الثورة . فضلاً عن نفقه للتوظيف البشري؟ السفه للفن العربى النقلى . ثم تكون الخطوة الثانية في لقائه مع رئيس تحرير المجلة التي يعمل بها ، والذي يوافق على منحه إجازة تفرغ من عمله لفترة ، بشرط أن يواصل إرسال لوحاته إلى المجلة ، ويركب القطار إلى الإسكندرية ، إلى البحر ، إلى العزلة ، إلى التفرغ للفن . يصل الإسكندرية صليها ، يجلس إلى مطعم ليتناول إسطاره . وجد أمامه وجهاً مرهقاً لمن تصوره بشاراً عاتداً لنوعه من الميانه . يأخذ في رسمه وهو لا يدري أنه إنما يرسم وجه من سنتهى حياته على يديه ، ويوتهى به منوالوجه الروائى الطويل . إنها أولى المصادفات التي يتشكل منها الفن والحياة معاً ، بهذا الممثل العالم للرواية الذى نسج فصلها الأول ، ننتقل إلى الفصل الثانى الذى يعد من أهم فصولها ، ذلك أنه فصل الأزمة التي يعانيها الفنان بين مفهوم يراه للفن وعجز ينصر عن تحقيق هذا المفهوم . وهكذا يتعامل في هذا الفصل الصراع بين الفن والواقع الذى يقع الفنان بينهما سريعاً . أكثر من أربعين سنة في صراع متصل لا ينقطع لصناعة الفن ، ص ٤٩ . ولكن من أين تتبلى الأزمة ؟ من مفهومه للفن ، أو من مسلكت في الواقع ؟ لقد تخلى عن « القبيلة » الثقافية ، المغربة في السطحية والإكدام والفساد ، وابتعد عن عمله « الصل » عن استكشافاته التي لا قيمة لها ، تفرغاً للفن الحق . وكان من قبل قد تخلى كذلك عن الناس بل عن أقرب الناس إليه ، تخلى عن عائلته ، من أمه وزوجته ، بل عن الحب نفسه . أما عن الناس ، فالتقى صفه « معنى غريب علم لا يعرف أن يتعامل معه إلا في ظواهر عامة

ولكن الشيق الجسدى المجنون كان ريلها . وعندما كان جسدها يغيب عنه كان يبحث عن جسد امرأة أخرى .
 إنهم علاقة مع فتاة من فتيات الليل سرا دون علم لويزا .
 وكان أن فقدتهما معا في لحظة فضيحة صاخبة . لم يكن يعرف الحب . لم يكن يعرف « الاتصال والديمومة والتضحية وهذا الإنكار للذات الذى يبدو انه المعنى الفائز الذى يفتريه الناس للحب انما لم انكر ذاتي أبدا »
 ص ٧٤ . لم تكن لديه أى قدرة حقيقية على الحب والتضحية . ص ٨١ التضحية من أجل الناس ، ولكنه كان يضحى بالناس من أجل الفن ! وهكذا قامت عنده هذه الثنائية الحادة الفاصلة بين الحياة والفن ، بين الناس والفن . « أكان اختلق من هذا الاشتغال السخيف بالحياة » ص ٦٢ غشى بلمه ، يرتجف بلويزا ، بعلاقاته الاجتماعية من أجل أن يكرس حياته للفن . ومن رفضه للواقع الحياتي العادي ونقده للواقع الاجتماعي تبرز الدلالة التي يراها للفن . فالفن هو المقابل لهذا كله . « انما لم أطعم في حياتي في غير الفن » ص ٥٢ . كان الفن كبرياءه التي يرتفع بها فوق كل شيء . فما هو هذا الفن الذي يجعله فوق الحياة وفوق الإنسان ؟ في هذا الفصل وفي ما يليه من فصول ، نستطيع أن نحدد معالم وتضاريس هذا الفن . على أنها لا تخرج من الحقيقة كما يكتب عامة عن الفن الحديث . والرواية تعرض لمفهومها للفن بشكل نظري تقريبي تعليمي ، كما سبق أن أشرنا ، على لسان الفنان في إفضاءاته . وهو في الحقيقة فنان ثرثار لا تحقق حديثه الذي لا يتطابق عن الفن حديثا نظريا مزجيا بمعرفته بتاريخ الفن معرفة تفصيلية فاضلا عن استعائته الدائمة بالأساطير اليعتانية . على أن الرواية تعرض كذلك للمفهوم الفن من خلال رؤية الفنان للحياة من حوله . ومن خلال معاناته لتجاوز الفصل الفني

الذى يتحرك في نفسه . وتستطيع أن تبين رؤيته الفنية في المعالم التالية : الفن هو هذا « الجنين الخراب » ص ١٤٢ . هو إيجاد لوجود . ليس هو الوجود الواقعي الخارجى ، بل هو وجود يتحقق ويتجسد في مقابل هذا الوجود الواقعي ، وهو مغاير له ومستقل عنه . قد يستمد عنصره من هذا الوجود الواقعي ، وقد يشير إليه ، ولكنه رغم هذا مغاير له في وجوده المستقل الخاص ، وفي هذا الوجود المتحقق وفي هذا الاستقلال وهذه المغايرة تكمن القيمة . ولهذا فهو بعيد أن يكون محاكاة للواقع ، ويعيد كذلك أن يكون تعبيراً عنه لأنه قائم بذاته لا يفهمه على حد قول الفلاسفة . إنه ليس تعبيراً عن شيء ، ولا يحل رسالة لغيره . إن الناس هم الذين (يلفظون الفن بملز من المعاني والقيم ويسمونه رسالة وفي هذه الأرض البور التي لا تنتج عملاً (يقصد مصر) يزعجون كلاماً مكروها لا يمنع شراً ولا ظلاً عن أثر الفن ولما كنت وبوره في التعبير عن الجمال . إن الفن فعل فاعل وليس تعبيراً » ص ٤٢ . إنه مجرد إيجاد . مجرد فعل . إيجاد مستقل ، وتحقق مغاير . ولهذا كان للعمل علية ، والجسد يوجهه خاص دالة بارزة طافية في الرواية كلها . ولهذا كان فعل « الإسك » هو الفعل الذى يكاد يكون طافيا لا في ارتباطه بالإسك الحسى المادي ، وإنما في ارتباطه دائما . باستثناء مرة واحدة سنذكرها فيما بعد — بما هو معنى . الإسك بالفلن ، الإسك بالشكل : الإسك بالتركز ، الإسك بالمعنى ، الإسك بالفكر ، الإسك بالحقيقة . يفعل الإسك هذا يصبح للعمل الفني وجوده المستقل ، ويكفيه للتغلب الخاص . ولهذا كذلك كان من الطبيعي أن يرفض هذا المفهوم الإطلاقي للعمل الفني ، كل محاكاة « فالفن لا يملكى ولكنه

يستعمل الواقع ، ليفعل ، ليفعل فعلاً مستقلاً له وجوده الخاص « ص ٤٢ وبالتالي فهو لا يتحقق في شكل حكاية ، لأن الشكل الحكائي يقر به بالضرورة من المحاكاة . « كنت دائماً في الفن أرفض الحكاية والمحاكاة وكل محاكاة حكاية وكنت اعتقد ومثلت أن التعبير عن الشعور والعواطف وتقليد الشخصيات وجوانب النفس ليس من مهام الفن « ص ٨٦ — ٨٧ :

ولهذا فليس هناك فن تمثيلي أو فن غير تمثيلي . أنا طول عمري في مكان ولا يمكن أن أكون في زمان أبداً « ص ٤٢ فلا زمانية للفن . صفة الفن الجيومترية هي للمكانية . « فكل وجود معنى بالزمان . وعندما نقرر له قيمة ، نحصره في المكان ونصنعه كي لا يملك مرور الزمان « كما يقول مؤلف « إجازة تفرغ » في عمل آخر من أعماله الشعرية هو « التسام وعزائم » ص ٤٠ [اصدقاء الكتاب — يناير ١٩٩٠] ويعبر عن هذا في روايته بتعبير آخر هو « بالوعة الزمن » إن العمل الفني مكان في المطلق وليس زماناً . ذلك أن الفن حاضر أبدي ليس ماضياً وليس مستقبلاً « إنه حضور دائم » ص ١٠٠ ، ولا يتصف بأي عامل من عوامل الزمن ، إنه مكان مطلق يرفض أن يتصف بأي عامل من عوامل الزمن . كان يتصف بأنه ثوري أو تقليدي أو رجعي أو حتى سريالي أو تجريدي . فعندما عمل « كما يقول الفنان في الرواية — « لا أكون أبناً ولا زوجاً ولا حتى رجلاً ، وإن امتلكت بالرغبة والشهوة للجسد « ص ٤٤ — ٤٥ . ولهذا كذلك فالفن خال من كل قيمة أخلاقية . فالأخلاق تتجسد في الفعل الإيجابي نفسه للفن . أما الفعل الأخلاقي « فهو نوع من العبودية للآخر ، يبيع فيه الإنسان نفسه بصلوات خلقية لا تجدى شيئاً ولا تصنع شيئاً ملموساً واقعاً منفصلاً في الخارج » ص ١٠٩ « إن الإضافة إلى الوجود

هي الأخلاق فعلاً « ص ١١٠ وليس ثمة معنى أو قصة أو موضوع في الفن . إنها جميعاً تتحقق في الشكل المتحقق فناً ، تتحقق في « هذا التوازن العجيب المعجز والتداخل الحميم بين المسلة واللون ، بين تركيب الحجم والحركة المسبوكة فيه « ص ٩١ ولهذا يستمد الفن قيمته من أنه صانع القيمة ، صانع الوجود . « وكل نشاط غير الفن هو نشاط ناقص ، هو عجز عن الإكمال والإنجاز لصناعة الوجود « ص ٨٩ والصديق المطلق مستحيل في الحياة فهو لا يتحقق إلا في الفن . وعندما يتحقق ويتم يتفصل عن الإنسان « ص ٩٢ الفن إذن هو القيمة المطلقة وهو المستحيل المتحقق . ولهذا سنرى الفنان في فصول لاحقة يرفض المصائر اللاهوتية والفلسفي الكهنيديا الإلهية لدائتي ، ولا يجد فيها من قيمة إلا ما يدخلها من تفاصيل ، ويفضل عليها « ألف ليلة وليلة » لأنها خالية — في تقديره — من أي بناء لاهوتي أو فلسفي « وكل ما فيها من صور هو فن مجرد واقعي « ص ١٥٨ واقعية للفن لا واقعية الواقع الخارجي .

حقاً إنها ملهية بالحكايات ، ولكنها تشرق بصورها محرملة- الواقع وتتجسد تفاصيلها الحسية في واقع فنية . « إنها مذهب فني للعمل دين إطار لاهوتي أو فلسفي . وحين مغزى محمد إلا التجربة الحية نفسها « ص ١٦٢ — ١٦٤ « إن اللغة هي التي تجعل الفن إلى حكاية ، والتي تجعل من الشكل معنى . ومن اللون والحركة مغزى ، إنه العمم الذي ياكل الوجود ، وهو الدلالة التي تنتهي عندها الكينونة « ص ١٦٨ الفن إذن هو الوجود القائم بذاته وهو الكينونة المطلقة دين دلالة محددة . ولهذا عندما يصنع الفنان في الرواية ثلاث لوحات لقصة « ودان الجزار » استلهمها من قصص

الف ليلة وليلة ، ويتبين ما فيها من طابع حكائي ، يرفضها بعد إتمامها ، ويحس أنه أسلم الفن وأنكره كما فعل يهوذا بالمسيح وتتألف أزمته ، أزمة التطلع إلى الإبداع الحقيقي الذي « يمسك بجمره الفن ووجوده » ص ١٨٩ .

وتتمثل هذه الأزمة لا في عجزه عن إبداع هذا الوجود المستقل المفايق ، وإنما في ما يشعر به داخل نفسه وإلى أصابعه من عجز . لقد ضحى بالاجتماع وبالعائلة وبالحب من أجل مفهوم الفن الذي يعتقد ، وما هو ذا عاجز عن إبداع هذا الفن ، وهكذا أخذت نفسه متقررة بإحساس قاهر بالخطيئة ، خطيئة ما فعله مع زوجته ، مع أمه ، مع لويزا . هل هذا الإحساس بالخطيئة هو الذي يقيم في نفسه هذا العجز عن الإبداع ؟ أم هي عقيدته الفنية نفسها وما تولده من إحساس متضخم بالكبرياء وتتركه عن كل شيء هذا مسعاه الفنى هي سبب هذا العجز ؟ وبين الإحساس القاهر بالخطيئة ، والرغبة الحارقة في الإبداع ، يقوم العجز والحصر ويعد الصعراء في نفسه ويمتلي فمه وأصابعه بالرمال ، وحياته بالفناء والفراغ . تفرغ من أجل الفن ، لم فراغ من كل شيء حتى الفن نفسه !! إن الواقع ينتقم من الفن ، والخطيئة تطارد الإبداع ، والصعراء تجسّد حركة البحر . وبين هذه الثنائيات المتضادة تتقاذف معاناة الفنان في هذا الفصل الثاني وتتحرك بينه التعبيرية . ولكننا نلمح ثنائية أخرى هي أقرب إلى التوازن المتكافئ منها إلى الثنائية المتضادة . إنه هذا التوازن المتكافئ المتوافق المتزامن — الذي أشار إليه هذا الفصل إشارة سرية وإن كنا سلمح تطوره وتمسقه في فصول لاحقة — بين أزمة معاناة الإبداع للفنى لدى الفنان وأزمة مطانة الواقع المصرى من النكسة العسكرية عام ١٩٦٧ . كانت زوجته تموت في

المستشفى « في أغسطس الثامن للنكسة » ص ٩٢ و « لنكر هذه الأيام .. أيام السواد الحالك والتمزق في مصر » ص ٩٢ . وفي هذه الأيام كان يرسم لوحات متكررة متعددة تعبر عن قدرة الروح على الإطلاق ، كأنما كنت أريد أن أخرج وحدي من النكسة ومن الموت الذي يشدني إليه » ص ٩٤ .

ومن ثنائية الخطيئة والفن ، والتوازن المتكافئ بين الموت في واقع الفن والنكسة العسكرية في الواقع الخارجى ، ومن التوازن المتجانف بين الموت والنكسة من ناحية الحرية والاتصالات والإبداع من ناحية أخرى ، تتشكل بنهة هذا الفصل الثنائي من الرواية . ولم يكن هناك من سبيل لحل هذا التشابك بين التضاد والتكافؤ إلا بالتطهير من الخطيئة ، وبالتجاوز النكسة . ولهذا كان من الطبيعي أن يكون الفصل الثالث هو فصل الاعتراف والتطهير تمهيدا للصعود في الفصل الرابع نحو فردوس الإبداع الذي سيجرى ناقصا غير مكتمل في الفصل الخامس ، وهو كذلك فصل حرب الاستنزاف لتجاوز النكسة هذا التجاوز الذي سيجرى كذلك ناقصا غير مكتمل ليؤكد استمرار الأزمة انتظارا لمعجزة الإكمال والتحقق في للفن والواقع على السواء .

على أنه في هذا الفصل الثاني يأتي حدث عابر لا أستطيع أن أجزم ما إذا كان خطأ غير مقصود في صياغة المؤلف لصوريته ، أم أنه خطأ مقصود في صياغته ، أراد به المؤلف أن يجعل منه رمزا من رموز الرواية ! في ذكريات طفولة الفنان ، كانت رحلته مع جده في الصعراء على أطراف حلوان . كان يمضى معه . كان الوقت يغربوا . فيأخذ جده في الصلاة « يتجه إلى الشمس ويسمى في هدوء وصمت . أسمع غمغمة الآيات وانتظام أمين

ويقره خطية كما تقول لويزا ، لم خطأ كما يعتقد هو ،
 ص ١٠٤ على أن المهم هو الاعتراف تخلصا وتطهرا من
 الخطية . بهذا يترف ؟ كانت حاجته أن ينكر وأن ينفل
 وأن يصوغ هذا التناقض القائم في داخله بين الواقع
 والفن ليصل بهذا إلى العمل الذي يريد أن يعود إليه بيسر
 ويساطه ص ١٠٨ إنه إذن العمل ، نعم لا شيء غير العمل
 نفسه سبيلا للتطهير . « لم يكن في حاجة إلى فلسفة
 أخلاقية أو إلى فلسفة سلوك » . كنت أبحث عن فلسفة أو
 رؤية للعمل ص ١١٠ . و « إذا كان لي أن أعمل وإذا
 كان ممكنا أن أعمل فلا بد لي أن أغير كل هذا الكون » ص
 ١١٢ . ماذا يفعل ؟ وأي كون يفهمه ، فما أكثر الأكون !
 هل يذهب إلى القاهرة التي تركها وأصبح لا يريد بها بل
 يكرها « كل شيء هناك زائف مصنوع غير قادر على أن
 يعترف بما فيه من نقص واضطراب وحرية وتقاص » ص
 ١١٤ . ماذا يعني بالنقص ، وماذا يعني بالتقاص
 بالذات ، أي التقاعد عن العمل ؟ من هذا « التسلسل »
 الاعتراف ، تلج من جديد إلى ساحة التوازن بين واقع
 الذاتي للآزيم المتطلع إلى خلاص ، إلى عمل ، وواقع
 مصر . « عندما كان عبد الناصر يقول في بيانه المأخوذ أن
 انتخليات المرحلة الأولى اختبار للاستراتيجية ، كم كنت
 بعيدا من هذا الاختيار » ص ١١٤ — ١١٥ . كان قد
 ابتعد بالفعل عن كل اختبار أو اختيار آخر في الحياة
 السياسية أو الاجتماعية أو الفنية . فقد مع ٦٧ في ثقة
 في وعد أو عمل . « كنت أحس أن كل الهرج الكبير الذي
 صاحب إعادة البناء إن يؤدي إلى شيء لأنه يتم في الغناه
 ومن سلطة علوية ويعدّ عدوان السويس الذي وقع يوم
 ١٠ يولية مثالا صارخا عن إعمال الأمة والعدوان على
 وعيها وعلى قدرتها على المشاركة في المعركة والحكم
 والقرار » ص ١١٧ إذا كان لابد من الحرب فليكن لنا

والدعوات التي تصعد مع ارتفاع الجسم ومجوده ،
 (ص ٥٩) . إنها إذن صلاة إسلامية . صلاة المغرب .
 وعند الغروب في حلوان لا يكون الاتجاه في الصلاة
 الإسلامية نحو الشمس في مغربها ، وإنما نحو الجنوب
 الشرقي حيث القبلة هل الأمر خطأ في التصور الجغرافي
 لكاتب الرواية ، أم أنها فلتة تصيرية في ذاكرة الطفل
 الفنان مستقبلا هي جزء من السياق الوجداني والدلالي
 للرواية ؟ فلي مثل هذه الرواية ما كان للصلاة ، أي
 صلاة ، أن تكون إلا في اتجاه الشمس ، شمس الفن ،
 شمس الإلهام ، شمس الإبداع ، وشمس التراث المصري
 الديني العريق الذي تحسه في الرواية بعدا عميقا من
 الأبعاد الثقافية للفنان . أن الفن هذه صلاة . « كأنما
 هو ينوي ويتوقأ ليصل . ولكنه لم يكن ينتجه إلا إلى
 نفسه . ولم يكن ينظر إلا إلى ما هو داخله » ص ٩ .

مع الفصل الثالث تبدأ ملحولته للخروج من جميع
 الإحساس بالخطية والوقوف على أبواب المطهر ص ٩٩
 ويتضاعف في هذا الفصل الإحساس بالطابع المسيحي
 لرؤية الفنان وإيمانه ، مما يكاد يعطي الرواية في هذا
 الموضع وفي مواضع أخرى معمارا وجدانيا لاهوتيا
 مسيحيا ينتقده الفنان في الكوميديا الإلهية ويعتبره
 نقيصة في بنيتها الفنية كما سبق أن قلنا . « إن في قلبي
 وروحي جدوة دافئة طيبة مازالت مفهومة . وفي أعماق
 بدني تطلع دائم لفرحة السماء في أعلى الجبل (...)
 إنني أحس الفن قائما بالضرورة كائن النعمة . وإن على
 أن أروي إيماني كما يرمعه المحدث في المطهر » ص ٩٩ .

ويغوص بنا الفنان في الكوميديا الإلهية مع لويزا
 وخلسة في النضيد التاسع والطابع الكبرياء في
 العاشر والحادى عشر والثاني عشر . « هل كان ما اقترفه

طوال ١٦ عاماً ؟! الأسنا نعيش في نكسة جديدة بهذه الحقائق الخفية وبالسجون المليئة بالمعتقلين وبالتعذيب ! عبد الناصر يقول إن العلم القادم عام ١٩٦٩ هو علم المواجهة والبناء ، فهل كنت أتوقع أن يكون هذا العلم هو علم الحصر والتوقف في الروح واللفن ؟ ص ١١٩ القضية إذن بالفعل هي قضية العمل ، في الجبهتين المتوازيتين المازويتين : جبهة الواقع المصري المتقاعس وجبهته هو الداخلية البلطانية المعزلة المعالجة . كيف الخروج من هذا التنازلي بين أزمة الواقع وأزمة الفن .

ماذا يفعل ؟ وتأنيبه الإجابة من خارجه . رسالة من رئيس التحرير تقرض عليه السفر إلى جبهة القتال المشغولة بحرب الاستنزاف . وهكذا تتحول الرواية من التنازلي بين الفن والواقع إلى الامتزاج العملي بينهما . وينقل إلى الجبهة مع ثلاثة رتب عسكرية يرمس وجه أحدهم وهو عبد الحى وهم في طريقهم إلى الجبهة . فهل أخرجه

و العمل ، في الجبهة مما به من عجز وحصر ؟ حقاً ، لقد وجد « العقيد » يشاركه الرأي في أعضاء الاتحاد الاشتراكي ، للتنظيم السياسي للثورة . وأخذ يندمج في العمل اليومي للجبهة ويشارك في كل الأعياء المطلوبة .

ولكنه يتبين أن « كل أولئك الجنود على الجبهة بقوادهم العظام على كل المستويات يعيشون كما كنت أعيش في حالة حصر (...) جعلتني أرى نفسي على نطاق أوسع وكانت صورة مكبرة لما يحدث في الجبهة » ص ١٣٢ — ١٣٣ كانت هناك ضريات مؤلمة شديدة « ولكنها لم تكن عملاً » ص ١٣١ . لماذا ؟ ليس شاة إيجابية واضحة في الرواية . على أن الجبهة تحرك في نفسه الاستعداد للعمل الفنى غير الاستكشافات الخفية التي كان يرسلها للمجلة . ثم يقع الحدث الذي يستطیع أن يولد في نفسه

العمل الفنى الذى يتطلع إليه . يخرج الثلاثة الذين جاؤوا به إلى الجبهة في مهمة إلى الشاطئ الغربى . صاحبهم إلى قرب الشاطئ وهم ذاهبون ، وراح ينتظر بعد ذلك عودتهم قرب الفجر . وعادوا . ولكن أية عودة ! عاد اثنان منهم فقط . أما الثالث ، عبد الحى بالتحديد فماد شهيداً غارقاً في دمه . هل لهذا أطلقت عليه الرواية اسم « عبد الحى » ؟ ويقرر فناننا العودة إلى بيته ، إلى الاسكندرية ، لأنفرد وحيدى باللون لايت عودة الفجر ، وعندما انتهى منها كان راضياً « حزيناً » . وضع فيها « العودة » كما رآها ، وكما يراها بكل ما تعنيه رؤيته من معنى سياسي وفنى . وكان راضياً وحزيناً وهو يرسل لوحته إلى رئيس التحرير ملفوفة بأوراق الجرائد القديمة وأخبار حرب الاستنزاف وخطب عبد الناصر . لعل الرضى أن يكون يرسل لوحته للنشر ، أما الحزن فلعله لأنها كانت ملفوفة بما يتعارض مع رؤيتها ! وفي اليوم التالي يتلقى — راضياً حزيناً كذلك . كلمة من رئيس التحرير يخبره فيها إن اللوحة رائدة وعظيمة ولكنه لا يرى وضعها في المعرض ولا تصلح غلافاً للمجلة ! كان راضياً بتقدير رئيس التحرير للوحة ، وحزيناً لرفضها مع ذلك . لماذا رفضت . وهل كان من الطبيعي أن ترفض ؟ أم هل كان من المنطقي أن تقبل ؟ .

هكذا نجد أنفسنا في هذا الفصل في قلب حدث كبير هو حرب الاستنزاف وفيه وبه يتم التخلص من الحصر والعجز بالإبداع ولكن لا يتم التخلص من الحصار المضروب على الإبداع . هل سينتصن الفنان نتيجة لهذا ويعود إلى حالة الحصر والعجز ؟ للفصل سؤالنا هذا إلى الفصل الرابع . على أننا قبل ذلك نحب أن نلاحظ امرين : الأمر الأول هو أن خروج الفنان من حصره

وعجزه في الفصل الثالث وتقرر الإبداع في نفسه وتحققه إنما كان ثمرة المعيشة والتفاعل مع الحدث الكبير ومع العلاقات الإنسانية والمسؤولية التي كانت تزخر بها جبهة هذا الحدث الكبير . وهذا ما يشكل دالة في العلاقة بين الفن والواقع كتصوير عنه وموقف منه قد تختلف مع المفهوم الإطلاقي للفن أما الأمر الثاني فهو هذا التوازن الذي حاول هذا الفصل أن يقيمه بين حالة

المصر عند الفنان وما يحدث في جبهة حرب الاستنزاف بوجه خاص . وهو يبدو في الحقيقة توازياً مفروضاً مصطنعاً لا يثير اقتناعاً فنياً . فلم تقدم الرواية نفسها أي معالم للمصر في الجبهة أو اللافل في الجبهة .

واستشهد عبد الحى ليس حصراً وإنما هو معنى من معاني الفعل البطولي الممهّد لفعل أكبر . ولكن لعل الحكم بالمصر على حرب الاستنزاف أن يكون تعبيراً عن معرفة وإحساس لدى « الفنان – المؤلف » لم تتضح معالته في الرواية أو لعله أن يكون استيقاناً لما سوف ينجم عن حرب أكتوبر فيما بعد [هذه الحرب التي تأسست على خبرات حرب الاستنزاف] من تحرير ناقص بل تحرير مهدر .

هل تحتل هذه اللحظة الروائية أن تحلق بنا نحو هذا الأفق البعيد من الإرهاص والتوقع ؟ قد نجد في الفصل الرابع ما يؤكد أو يهدئ هذا التساؤل . وإن كنا في هذا الفصل الرابع نتوقع أن ينتقل بنا فنلقنا ببنيّة روايته إلى « الفردوس » بعد معاناته للخطية ، ويعد تطوره بالعمل الفني « عودة الفجر » رغم رفض السلطة السياسية (لا الجمالية) لهذا العمل ، بل بالأحرى بفضل رفضها هذا العمل فلو أنها قبلته لكان الأمر يدعو إلى الشك في قيمته الفنية والدلالية بحسب ما وجهته الرواية من نقد للوضايع والقيم السلطوية السائدة ! .

يكاد البدء الحقيقي للفصل الرابع أن يكون تحليلاً للوحة « عودة الفجر » . وهو تحليل يكاد يشير إلى دلالتها . إن يقع الدم على يد عبد الحى هي مصدر الضوء في اللوحة . لأنها « على دكتتها (...) وفي عمقها كأنها تشير وتشد كلمة الشط الشرقي ووهم ما عليه من مواقع راسخة ثقيلة تشد الروح والعين إليها في تماس اتجاه القارب المسحوب المقرب إلى عل الشط » ص ١٤٣ ألا توحى هذه الكلمات بهشاشة وجهد العدو الإسرائيلي على الضفة الشرقية وضرورة اتجاه قواربنا المقاتلة إليه ؟ إن الفنان هنا لا يكتفى بالحديث عن لوحاته بالإسك بحركة اللون فيها ، وإنما يعرض لدلالاتها ، بل أكد أقول لضمونها . بل يعترف بأن « معنى الحكاية والمنظور لا يمكن مع « عودة الفجر » الخلاص منه أو كنهه » بقصد استيعابه في تجريد لوني خالص . أي أنه يقر في هذا المجال ، وفي هذه التجربة الحية ، ضرورة الحكاية والمنظور بما يتعارض مع مفهومه الإطلاقي للفن في الصفحات السابقة . ولعله لهذا نراه في الفصل الخامس بعد ذلك يكاد يتنكر لهذه اللوحة . بل يحمّد الله أنهم قبضوا عليها ومجبوها ، مفسراً ومهزلاً ما جاء بها من محاكاة حكاية بأن ظروف الحياة قد أرغمت على ذلك !! [ص ١٨٩] .

ويواصل تفسير لوحة في هذا الفصل الرابع بتفسير رفضهم لها . وهنا تبلغ إدانته السياسية والفكرية للمرحلة الناصرية حداً بعيداً يصل إلى حد القذف . فهو يشير إلى ما صرح به عبد الناصر في موسكو ، لقد أخذنا الأسلحة ولم ندفع مليماً واحداً .. البعض هدية والباقى سندع لشمة على اقتساط طويلة الأجل ، ويعلق الفنان في الرواية قائلاً « هل هذا صحيح فعلاً ... هل بدأت « عودة

في ذلك، تتضح منه القدرة على التمييز بين النص والخيال (١٤٤ - ١٤٥). إن رؤية النص اللوحة (١) للفنان للفنان الصريح النقدي (١) هو النمط الذي دفعه ثمن الأسلحة (العلاقة السياسية والإيديولوجية) (لوسكو) أو على أقل تقدير: إن رفض هذا الفن الصريح النقدي مرتبط بعلاقته بالاتحاد السوفيتي، أو بتعبير أكثر شفافية إنه نقد ورفض للعلاقة بين الفن والإيديولوجيا، وهو نقد ورفض للحكم على الفن من الزاوية الإيديولوجية أو الشعاعية الأنية. وهذا ما يتسق بغير شك مع المفهوم العام للفن الذي يسعى الفنان إلى تحقيقه.

على أن الرواية في هذه اللحظة من بنيتها الفنية تتحول كذلك إلى أحكام تقييمية خطابية مبتكرة تتعلق بالواقعة التي تعرضها ثورة يوليوس على الحقائق، إن أعمال القوات والجنود على الجبهة وكل أبطال هذا العبور المحدد الملتجئ كلهم جميعاً مثل «عودة الفجر».. قد تكون رائعة ولكنها مرفوضة نسجها ونظفها وكأننا نخشى منها (....) وعشنا جميعاً في هذا العصر القوي الذي تلتقط فيه ما يُرمى إلينا من فتات المعلومات والتجارب والخبرات حتى كانت نفوسنا وعقولنا تضمحل من قلة المعلومات وبندرة المشاركة ومحدودية الفعل، ص ١٤٤. ما أكثر ما يلغنا ويحيطنا من محرمات منذ قامت الثورة لتحقيق الحرية والكرامة فأوقفنا في هذا العصر المستديم (....) وأن للامة أن تتصلح بقوة الوحدة ووحدة القوة. لا أحد يسأل متى يجرى هذا الآن. ولماذا لم يكن. وأين هي الوحدة التي ستقوى أو القوة التي ستتمدد. خلاصتنا فكر لا تلحد محرمات وإن قادر على الإصباح عنها. وأين تأتي القدرة على كل هذا إلا في العزلة والتفرغ، ص ١٤٥. هذا على هذا الاستشهاد الطويل.

ولكنه استشهد به ضروري. فليبه ويبرز مرة أخرى ذلك الفنان لوذا التوازي بين حصره الذاتي والحصص القومي. وبكلامه — كما يقول النص — سببت عملية التحريم والحجر التي فرضتها الثورة. ولكنه في الحقيقة يبرز معنى للفن قد يكون تليفاً لتعريفاته السابقة واللاحقة. فنعلمنا يقول «خلاصتنا فن قادر على الإصباح عن المحرمات». نجد هنا أن مفهوم الفن يكاد يعود إلى مفهوم «الفن — التعبير» الذي ترفضه الرواية. بل يصبح الفن — كما جاء في لوحة «عودة الفجر» نقداً ودعوة ومنظراً. أي أنه قد نقد هذه اللوحة لهذا السبب بعد ذلك. وقد يبدو من الغريب أن ينتهي هذا النص ذو الطابع النقدي الرفض الداعي إلى تغيير، بالقول بأنه إن تأتي القدرة على كل هذا إلا في العزلة والتفرغ المستديم! ولكنه موقف منطقي، رغم مظهره المتناقض، لأن التغيير عند الفنان إنما يتحقق بالفن نفسه، بإيجاد الوجود المستقل المغاير، أي بالعمل الفني وحده. على أن هذا البعد النقدي — الاجتماعي والسياسي — في هذه اللحظة من بنية الرواية وهو امتداد لنفس هذا البعد في لحظات سابقة.

يشكل التباساً وانزياحاً مع المفهوم الإطلاقي للفن في الرواية. إلا أن هذا البعد النقدي في هذه اللحظة بالذات من بنيتها، قد يكون جزءاً من تطور بنيتها، ومن تصاعد أزمة الفنان في محاولته الخروج من مرحلة الضيق والتطهير إلى «فردوس» الإبداع المكتمل. لقد أصبح حراً حرية مخفية تسبب الدوار. لقد تخلى عن الجبهة وحرب الاستنزاف و«عشت هذا المعنى المخيف لما تعيشه مصر من عصر ومحدودية العمل» (....) أصبحت متفانياً مبعداً عن المشاركة «فماذا يستطيع أن يفعل بحريته فماذا يستطيع أن تفعل، وأين تصل بعد

الجميل والمطهر « ص ١٥٥ والغريب أنه وهو يؤكد حريته يتسائل : « هل أعود لزيجتي أو لأى أو أن أحميا من جديد مع لويزا » ص ١٥٤ . إن أم قد سقطت في لحظة سبالة من الرواية « لا تقوم ولا تموت » ص ٩٥ . وإن قال في موضع آخر بشكل أكثر تحديدا « إنه فقدما » أى ماتت على الأرجح ص ١٨٥ . أما لويزا فهي بعيدة فضلا عن أنها طريفة من النكسة . فلماذا تعنى هذه العودة الآن ؟ هل هي خطأ حياتها . فلماذا أحداث الرواية أو هي جزء وجدانى من كللك في كتابة أحداث الحرية وقسوة الوحدة في لحظة الإحساس العميق بدوار الحرية وقسوة الوحدة في هذه المرحلة من معاناته ؟

ويذهب إلى تمثاله الأول الرافض على البحر . وهناك وجد امرأة عادية من الإسكندرية تتكلم بالسواد قابلة فوق تمثاله وعندما يراها يصبح « وصحت أمسك بالواقع . قاعدة كده ليه » . وهي للرة الوحيدة الذى يستخدم فعل الإمساك لغير ما هو فعلى . وسنعرف بعد ذلك أنها زوجة حبيد ، هو الذى رسمه الفنان في المطعم عند ذهابه إلى بيته في الإسكندرية ، وسيكون هو قاتله في ختام الرواية . يدعوا إلى العمل في بيته ويتذهب على وعد غامض . ويصوت تمثاله الأول الذى اتفاق على البحر ، لأنه قد ملكت الملائكة بينهما . ويغوص فوق ذكرياته الإيطالية مع لويزا ، مع حوارها معها حول الكوميديا الإلهية والف ليلة وليلة ، وهنا نفهم معنى عوبت إلى ذكريات الماضي وأختياره لويزا . لعبوت إليها هنا وحواره معها هو معنى من معاني أزمته الفنية .

قال لها ما معناه إن المعمار اللاهوتى والفلسفى في الكوميديا يُضعف من فنيتهما . أما الف ليلة وليلة فهي مدرسته الفنية . « إننى أعرف كتابي » ص ١٥٩ . وهو يقف في مقابل دانتي . « الف ليلة وليلة عكس الأساطير

اليونانية وعكس دانتي . لا تصنع الغرام والعشق إلا في البدن ولا تنتقل إلى حكاية ، وتفسير لطواهر الطبيعة أو التاريخ .. اليس هذا أقرب إلى الفن (...) يظل المعنى والتفسير حق للمتلقي يختلف فيه ويتعدد صوره ولكن يظل دائما في صور الحكاية هذا اللقاء المبكر الأول مع واقع هو واقع فنى « ص ١٦٢ وهكذا تلهمه ذكريات هذا الحوار القديم العودة إلى ألف ليلة وليلة ومحاولة رسم حكاية من حكاياتها ، هي حكاية « وردان الجزار » . ويرسمها محاولاً جهده أن يصارع الحكاية فيها وأن يقدم « وجودا حيا للقاء الحى الذى يتم بين الحب والموت ، ويتحقق من خلاله معجزة الوجود المفارق المصنوع من الشكل واللون » ص ١٦٧ ويرسم ثلاث لوحات معبرة عن هذه الحكاية بعد أن أرغها مما يصور من حكايتها . ويجلس يتأملها . هل نجح . هل تخطى المطهر إلى فردوس الإبداع لم « غلبته الحكاية . وصمره للمعنى وهو الآن على أبواب الجميم مرة أخرى » ص ١٧٢ وينق البلب وتقبل المرأة ذات الرداء الأسود ويدخل معها الفصل الخامس .

« إن خطايا البشر مهما فظمت ويشعت قابلة للتوبة والظفران (...) أما خطايا الفن فلا غفران لها (ص ١٧٨ — ١٧٩) وخطايا الفن هو العدوان على وجود الفن ، هذا الوجود المستقل المفارق . قالت له هذه المرأة العادية وهي تشاهد لوحات الثلاث « دا انت راسم حكاية » ص ١٨٢ وإحس أنها تلك قدرة على المعرفة والحكم والإدانة ص ١٨٧ وهكذا استحوطت هذه المرأة عنده إلى صلحية طاقة روحية نافذة قادرة على إدراك خطايا الفن ص ١٨٧ من أين أتت لها هذه القدرة التي منحها لها الفنان ؟ هل تريد الرواية أن تقول لنا إنها

الثقافية الشعبية التي لم تلونها إيديولوجيات ؟ . على أن الرواية تطغى للمرأة اسم « حنين » . ماذا يعنى هذا ؟ هذا الاسم هو تكوين اسمه . فاسمه حسن . وماذا يعنى أنها تشبه أمه كما تقول الرواية ؟ أم مجرد مصادفة من مصادفات حكاية الرواية ، لم تحمل دلالة رمزية كبعد حميم باطنى من أبعاد الفنان نفسه ؟ .

على أن هذه المرأة تقدمها الرواية كامرأة عادية بسيطة . ولهذا فعندما قالت إن ما رسمه هو حكاية ، لم تكن تعنى أبداً من حيث أنها امرأة عادية بسيطة أنه ارتكب خطيئة فنية ، أو صنع شيئاً نفيساً للفن . فهي لا تعرف ما هو الفن . وبالأذا لا يكون الفن عندها مثل الحكاية التي تسمعه في المسلسل الذي يذيعه « الراديو » التي جابهوى جوى قبل ما تخلص البطاريات ، ص ١٨٢ . بل لعلها خرجت من بيتها تبحث عن حكاية بعد أن انتهت البطاريات ! كانت تحب الحكايات . فقد طلبت منه أن يحكى لها حكاية « آوى حكاية » ص ١٨٤ ولهذا فهو الذى تنبه إلى الطابع الحكائى غير الفنى [بحسب فلسفته الجمالية] للوحات الثلاث ، ولست هى التي تنبهت إلى عدم فنيته نتيجة لطابعها الحكائى . وهكذا يأتى إحساسه بخطيئة الفن في اللوحات من داخله على لسان حسنية ! .

ويعد فناننا مرة أخرى إلى الإحساس بالخطيئة . فهل يستطيع أن يسترد إيمانه بالفن وأن يكفر عن خطيئته ص ١٩١ ألم يعترف بخطيئة على لسان حسنية ! ويغوص في جسد هذه المرأة كل ليلة كأنما يحاول أن يؤكد إحساسه بالخطيئة واعترافه لها . وتشتد أزمته وإحساسه بأنه في قاع القاع من الحجم . وتشتد في ذات اللحظة من بنية الرواية أزمة الواقع المصرى وإن تجسدت هذه المرة في المشابهة بين أزمة الفنان وأزمة جمال عبد الناصر . ص

١٩١ « عظمت الرجل (عبد الناصر) مقرورة . مؤكدة رغم أنه محصور محاصر ، ورغم أن قدرته على العمل محكومة بغيره وهذا حكم التاريخ وظروف العالم . ولكنه كان عاجزاً وسيظل غير قادر على الوعى بخطيئته والاعتراف بها ، ص ١٩٢ إنه هو كذلك — فناننا — ما يزال في قاع الجحيم ، فهل يكمل اعترافه ويتمكن من خوض معركة خلاصه وحده ؟ فليؤكد إذن مرة أخيرة عقيدته الفنية في هذا المانيفستو الثلاثى الأبعاد :

— في الفن لا تلمس الملطفة أو تطلقها بل اختزنها وتعلم كيف تجبطها تقرض نفسها على من يرى ..
— في الفن لا تميز عن الفكرة أو تصوغها بل اجعلها تتجسد .

— في الفن يجب أن تتخلص من كل الإشارات والإحالات ليصبح كل ما تعمل ضرورة . ص ١٩٢ . وهكذا أخذ « فن فنو » يتحرك في نفسه غير خطيئة اللوحات الثلاث ، ويتزامن مع عام ١٩٧٠ أى يتوازى مع مرحلة جديدة متقدمة من الحركة بين مصر وإسرائيل .

وذات يوم رأت حسنية الصورة التي رسمها الفنان في المظلم ، فتعرف فيها وجه زوجها . وتختلف مواعيد زياراتها له . ويتطعم هو عن العالم مطلقاً أن يبدأ العمل الجديد . ويتوازى هذا مع تصاعد بعض الأحداث العسكرية . ويتأكد إحساسه بحاجة مصر إلى معركة ، وبحلته هو إلى عمل جديد . وبعد أيام انتهى من عمل . أحس به كاملاً ، حقق به صناعة الوجود ورفع عنه الخطيئة . ويذهب إلى بيت حسنية ليقرق روحه ويدين فيها ، أى في الواقع ! وينتهى الفصل الخامس والأخير من الرواية وتنتهى به أحداث الرواية وتكمل فلسفتها

كذلك . ثم نقرا بعد ذلك اعتذارا من ناشر الكتاب نتعرف منه على أن الفنان يُجد مقطوع الرأس مع زوجة القاتل ، وأن راسهما المفصولين كانا موضوعين كما وضعهما الفنان في إحدى لوحاته الثلاثة المستمرة من حكايات ألف ليلة وليلة والمرفوضة من جانبنا ؛ ونتعرف منه كذلك أن عمله الذي انتهى منه ما يزال في الجبس لم يصب في البرونز الذهبي كما كان يريد الفنان . ونتعرف منه كذلك أن جمال عبد الناصر قد مات في نفس اليوم ، ولا نحتاج أن نتعرف منه على أنه هو كذلك فاعت قبل أن يكمل معركته !

هل انتصر الواقع على الفن ، وانتصر النقص على القدرة على الكمال ؟

هذه هي التضاريس الرئيسية — في تقديرى — لإجادة تفرغ ، إنها رواية بغير شك ، رواية بحكايتها ، كان موضوعها الفن ومعناه فنان في إبداعه ، ولكن الطريق إلى هذا الإبداع كان عبر علاقات وأحداث ومواقف وتقييمات . وهي رواية بوحدة موضوعها وتنميتها الداخلية المستمرة ، وتوحد هذا الموضوع تواحداً حميماً مع لغتها البالغة الرفافة والتركيز والعمق والتابعة من صميم موضوعها ، وإن تخطت في بعض الأحيان وأصبحت أوصاف خارجية مسطحة أو أحكاماً مجردة زائفة سواء في مجال الفن أو في مجال السلوك الأخلاقي والسياسي . والحقيقة أن لغتها بشكل علم بتركيزها وتضمنها معرفة حية تفصيلية بتاريخ الفن ، والأساطير اليونانية كانت وظيفة أساسية من وظائف بنية الرواية نفسها . على أن الرواية كانت تعبر عن هذه البنية بأربع لغات في الحقيقة ، بهذه اللغة الفنية المركزة شبه الشعرية النابعة من عمق أزمة الملائنة الفنية ، والمثقلة بالثقافة

والمرصعة بالعديد من الأسماء والتعابير الاصطلاحية والمعلومات والأسماء الفنية والأسطورية ولقد صانت هذه اللغة روائية الرواية وعمقت دلالاتها ، وبلغت ثانية يطلب عليها الطابع النظري التجريدي التقني ، ولولا أنها كانت تتعالج القضية الأساسية للرواية وهي قضية الفن لشربحت الرواية واقتضت على وحدتها . والغريب أنها رغم طابعها النظري التجريدي ، وربما لأن التعبير بها جاء في شكل إقصاء ذاتي من جانب الفنان ، كانت عمقا كذلك من الأعماق الأساسية للرواية . أما اللغة الثالثة فكانت لغة عادية مباشرة مليئة بالأحكام العامة ، أو التوصيفات المسطحة أو النسيج التعبيري المتهلل ، وكانت تعبر في أغلب الأحيان عن بعض صور العلاقات الاجتماعية والقيم الأخلاقية والسياسية المتبدلة . ولعلها كانت تخدم بهذا — في بعض الأحيان — وجه الواقع الخارجى في القاهرة الذي يهرب منه الفنان محتفيا بعزلته مع فنه ولغة فنه . أما اللغة الرابعة فكانت اللغة العامة ، لا في بعض أقوارات — وما أقلها في الرواية ، وإنما كذلك في بعض الكلمات العامة التي كان يعاملها مؤلف الرواية معاملة القصص ويصوغها في صيغها .

على أن الرواية تتبر بعضاً من أوجه الشبه بينها وبين رواية « القمر والسنبل يفسات » لسومرست موم كما سبق أن أشرنا في البداية . فشارل ستركلاند أو بول جوجان هو حسن عبد السلام في رواية « إجازة تفرغ » . حقاً ، إن رواية سومرست موم تقوم أساساً على الطابع الحكائي التفصيلي على خلاف « إجازة تفرغ » . ولكننا نجد بين الروائيتين بعض أوجه الشبه . فستركلاند يترك زوجته وأولاده ويضحي بهما من أجل الفن ، بل يخون صديقه الذي أواه في بيته أثناء مرضه ويأخذ منه زوجته

« بلانش » . وعندما تنتمر بلانش بسبب هجره لها لا يشعر بأى إصلاص بلذنب أو خطيئة .

حقاً إن حسن عبد السلام يرتكب مثل هذه الأمور كذلك يفرضى بامه وزوجته ويخون أسرته في زوجته لويزا ولكي يعيش إحساساً عميقاً بالخطيئة . والمرأة عند كليهما — وخاصة عند ستركلاند — هي مجرد وسيلة للمتعة . وكلاهما يصرح بأنه لا يؤمن بالحب ، إلا أننا نستفهم عند حسن عبد السلام — رغم كلامه السليبي عن الحب — قلباً لعمرها بالحب ، لا بالنسبة للمرأة فقط بل بالنسبة للإنسان عامة والمؤمن بوجه خاص . على أن كليهما هرب بقلته بعيداً ، فسافر « ستركلاند — جورجيان » إلى تاهيتي ، وسافر حسن عبد السلام إلى الإسكندرية . وكلاهما كان يهتم بالزمن ماضياً أو مستقبلاً . فالهم هو الحاضر الدائم . وكلاهما كان يبحث عما هو جوهري وراء الوقائع والأحداث الخارجية . ولا شك أن هذا اللقاء بين الروائيين في شخصية فنائيهما وفي مفهوم الفن لديهما ، إنما يرجع إلى أن كلا الفنانين من أبناء مدرسة الفن الحديث . على أن الذي يميز بين الرؤية الفنية في الروائيين — رغم وحدة مدرستهما الفنية — هو البعد الاجتماعي السياسي الأخلاقي بل النقيض (المسيحي) في رؤية الفنان المسلم حسن عبد السلام ! وأهل هذه النقطة هي التي تثير إحساساً بالانقباض — إن لم يكن بالانقباض أحياناً — في مفهوم الفن طوال الرواية . فالفن في التعبير الروائي عنه تعبيراً نظرياً ، ذو طبيعة ممكنة إطلاقية مستقلة مغايرة للواقع الخارجي . وليس مملكة حكاية أو تعبيرة عن أي شيء خارجه . ويتجلى هذا كما رأينا في محاولة الفنان القطيعة مع المجتمع ، مع الاستكشافات الفنية المسلحة ليتفرغ لإبداع الفن —

القيمة — المستحيل — الوجود المغلبي . . ولكننا لا نلحظ أن نستشعر أن أزمة الفنان هي أزمة مفتحة وموازنة لأزمة المجتمع . فما يصيبه من حصر يقابل حصراً قهرياً عاماً . والتوازن لا يجل من الفن وجوهاً مستقلة مغايرة مقللاً ، بل يجعل ثمة من ثمرات الواقع الخارجي ومواقفاً تفدياً منه بالعزلة نفسها عنه . ومن الطبيعي أن تختلف البنية التعبيرية للفن عن الواقع . فالفن بنية تعبيرية لها خصوصيتها المستقلة المتميزة . إلا أن هذه الخصوصية لا تقيم له هذه الإطلاقية والقطيعة الكاملة في كينونته عن كينونة الواقع .

ويرى هذا الانقباض والتناقص من ناحية أخرى بين هذا المفهوم الإطلاقي للفن في الرواية وبين بنية الرواية نفسها ، لا من حيث جانبها المكاني فقط ، وهو محدود على أية حال وإنما بما تتضمنه من أحكام والتقييمات ومواقف وشعرات أخلاقية وسياسية واجتماعية بل ولاهوتية وفنية أحياناً ، وتتساءل : هل هذا الانقباض والتناقص بين الإطلاقي المكاني للفن في الرواية كمفهوم وكهدف يسعى الفنان إلى تحقيقه وبين الرؤية الزمنية الإيديولوجية التي تجسدت في بنية الرواية نفسها مير أحداثها ومواقفها والعديد من أفكارها ، هل هذا الانقباض والتناقص يتضمن نقداً تطبيقياً بنيتها للمفهوم النظري للفن في الرواية نفسها ؟

إن رواية « إجازة تارغ » قد كتبت كما يقول مؤلفها بدر الدين طوال تسع سنوات . فهل أثرت هذه المساحة الزمنية بما تتضمنه من وقائع وأحداث وخبرات في خلطة المكانية المطلقة لمفهوم الفن في الرواية مما ألقى إلى هذا الانقباض والتناقص ؟

بلغة الرواية — وهى إضافة جديدة بغير شك إلى أدبنا المعاصر فى موضوعها وفى إشكالية بنائها . ولعلها بموضوعها سوف تفتح من جديد — الحوار القديم — وإن كان من خلال الإبداع الفنى نفسه والنص الأدبى الرفيع — حول العلاقة بين الفن والواقع . ولعل هذه الرواية بالتباسها بين المطلق والزمانى ، بين الفنى والواقعى ، بين الواقع والقيمة أن تكون تعبيراً — رغم الإرادة صاحبها أو بوعيه الخبيث شأن كل الكتاب والفنانين — عما يحتاج وإقننا العربى هذه الأيام من التباس مأساوى عميق حاك يفجر الحاجة ، والضرورة ، إلى عمل ، إلى قيمة ، إلى موقف إلى تغيير . ولكن يبقى السؤال : أى عمل وأى قيمة وأى موقف وأى تغيير ؟ وهنا نجد أنفسنا بالضرورة فى ملكوت الإيديولوجية القصد إنسانية الإنسان . هل يمكن الخروج منها باسم أى مشروع مهما كانت درجة تجريده وإطلاقيته ١٢ .

على أننا فى الحقيقة لو عدنا إلى مجمل كتابات مؤلف الرواية ، الأستاذ بدر الديب ، سواء كانت قصصية أو شعرية أو تأملية خالصة لوجدنا هذا التوازى والالتباس والتناقض أحيانا بين ما هو حكاى مطلق وما هو زمنى إيديولوجى حتى فى بعض كتاباته الشعرية الخالصة ! ما أريد أن أقيم مقارنة بين مفهوم الفن فى هذه الكتابات لبدر الديب الشاعر الفنان وبين مفهوم الفن فى إلهامات حصن عبد السلام الشخصية التى ليدعها بدر الديب فى روايته . هنا ، ما أكثر أوجه الشب بينهما فى التناول النظرى لمفهوم الفن . ولكنى أعالج هنا « إجازة تفرغ » باعتبارها رواية ، لا باعتبارها مذكرات أو تأملات فى الفن .

وأيما كان الأمر فنحن أمام رواية جديدة تماماً فى أدبنا العربى — أو أمام وجود لى جديد مستقل مغاير

القصيد

لأن العراز بنجد هو التاج والهدى النبوي .. نسوق الرواحل
نجد قميص من الأبنوس ، وسيف من الزعفران ...
مال الغيبط بناكي نميل معا
هذه صورة بالبروفيل للموت في الصحراء
وندخل في رقصة « الفالس » ، أو في جلوس التشبه
شيفوخة الصحراء رغيث من الجص ، وقت بغير ذراعين ...
يا حادي العير أين الطريق إلى (رامتان)
وسجادة هجرت إخصيتها التراتيل ؟ لا أين يا حادي العير ، بل كيف ؟
بل صوت (ليل) دروع ملوثة وأساور ...
ان لنا أن نؤرخ في موسم العطر بالياسمين الملب ، أو ان نحط أعيننا

يا عرارا بنجدِ نفىء إليك وفي دمننا تويئة صيفت شهرها ...
ضحك مُقلَق ، يا عرارا بنجدِ ، وفي دمننا سفن ومجاديف
كنا نقول : سيخترع الليل أشخاصه فنعود إلى رقصة الغالس
فالبعض يحمل ضحكته ثم يجعلها حائطا يتسلقه ، ثم يقفز في البحر
والبعض يجعل ضحكته حذوة أو لجاما لهذا الحصان
الذى سوف يحرس تلك النواويس ...
والبعض يحضر قبرا لضحكته قائلاً : إنها سوف تُبعث
يختبئ البعض في سحُب الخمر ...
أو ربما يتسلل ... يفتح باب الحرمك
حيث الثمار التي اغتسلت في رحيق البلاتين
أو حيث زهر الاناناس يسقط من شجر الرغبة
البعض في كبرياء رصاصية اللون
لا يتبرأ مقعده في الفراغ الذي يتفكك
بل يتلاشى رويداً رويداً ...
دخلنا إلى بؤبؤ الصحراء ... إلى النطفة المستديرة
لاباب يفتح مزلاجَه في اصابعنا
غير باب له هيئة الترقان ، وباب له هيئة النوم في الصيف
(سوق عكاظ) تباع لنا مومياء (اليسوس)
وحين ننام نراها وقد خرجت من أظافرنا

ناقية ذات رأسٍ من الصُرْفَانِ
وحسبٍ مضاءٍ بجغرافيا الموتِ
أو قد نراها وقد جلستُ بيننا حول مدفأة الغازِ نقرأ بعض الجرائد :
بموتٍ غيبوبةٍ تتساقط أسنانها
ومصابيحُ تعتقلُ الضحك المتسكع في الليل
بموتٍ ثدىٍ من الريش ...
أيُّ مشكلةٍ أن تكون طيوراً لها الحقُ
في أن تُحدّد نوعَ الغموض الذي سوف تحملُ مزموه ؟
ثم تختار نوع البحار التي سوف تكسرُ قوَميها ؟
(كوبرنيك) يدخلُ حرب الخليج فتسقط من يده الشمسُ ...
هل يصبحُ الليلُ ليلاً ؟ هل يجمعُ الصبحُ كلَّ صناديقه وحوائجه المنزلية ؟
هذا جدائرُ البداوة ... فلنتخذُ تحته مقعداً
فجميعُ المقاعد تحتلها مومياء « البسوس »
وها إنه الليلُ .. ميلادُ كلِّ التوائم ، باكورة الفرح الخارق ...
المنجلُ الذهبيُّ

.....

وها نحنُ في رُذْهة الليلِ مُتَشَحِّين بِشِعْرِ الصعاليك .. نحملُ اقراطُ
نجد .. دماليجها ..
والخداء الذي يتنفسُ فيروزه في مواطنٍ إحساننا

صوتُ (ليلي) وُضوءُ ينشَفُ كُفْيُهُ في وَتَقُ الفجر
يا حادى العير لا أين ... لا كَيْفَ ... لكنْ : لماذا ؟
فإن الغبيط يعمل فتسقط من حجر الوجه كل التقاريم
والزمن المورقولوجي ..
لا يتبقى على حجر الوجه إلا سنابل مكسورة في شهور (برمهات)
وامرأة في مخيلة النار تخبرُ افكارها ،
وتعمل على جذع أغنية :

صوتُ (ليلي) زمنٌ تنبتُ فيه
زهرةُ الحوذان / كاسٌ تمزج الوقت بشكل التوت
والفخار والقرظ / جسرٌ من ثوب /
وعذارى يرتدين المطر الأخضر / (ليلي) : ذلك الوعدُ
الذى أنجزه البحرُ فأعطى طائر الماء مفاتيحَ البديهيّات /
(ليلي) أوّل التاريخ كانت بلدا ريفيّة يسكنها شهرٌ (برمهات)
وكانت شارعاً أندلسيّاً / وحصى مُعشوشبا في
جُبة (النيل) / و (ليلي) آخر الدهر كليشية على
إحدى المسلات / ويترُّ لا تلبى طَلَبُ الفُفْران /
هذا صوتُ (ليلي) واقفٌ في بُقعة عريانةٍ
من ضجة الأيدي / ...

وهذا البعيرُ الذى يتمرّغ في نرجسيته ، سيكون له أن يراوح

ما بين جنبيه ... ثم يحك ملوحة إحساسه في مُلامِيّة
اللانهاية ، يا حادى العير هل يُصبح الصيفُ جذرا كسولا
من الثلج ؟ شمعا معلقاً في أكفُ الفراجيل ؟
أم يصبح الصيفُ صيفا إذا ما عرضنا رقاب الفصول على شفرة النَّزْد ؟

هل يصبح الصيفُ وجها يحاول أن يستعير لبسمته شفتين
صناعيتين ؟

أم الصيفُ يُصبح صيفا إذا ما تشكّل من دمنا طائر يتأبطُ فأسا
ليفتال كلُ الحداثي ؟

إنك متهمٌ بولائكَ الليل يا حادى العير
والليلُ متهمٌ بالولاء لهذا البعير الذى يتمرّع في نرجسِيته
والبعير يُذكرنا — وهو يجترُّ تاريخ أرجلنا — بخطانا القديمة
إنك يا حادى العير تعرفُ أننا — إذا كَلَّتْ طفلةُ الليل ضحكها —
مُحرمون ومتجهون إلى هذه النُطفة المستديرة
بل نحن متجهون إلى نُجْية من قوارير....

ها إنَّ قَصْرا على هامة الرمل
يفرش معطفه (الإسترაკان) كى يمحو الصُخراء
وها إنَّ بابا له ريتان من الضوء ، نحن إذن داخلُ القصر
في سُرّة القصر أنيئاً لدموع المُصلّين

قَنِينَةُ للرماد المقدس ، حول المرايا ظباء ، خراتيْتُ
تخرجُ من شجرٍ نثيٍّ ثم تفتح باباً لبهجتها المستطيلة
حول عُصون المرايا نقوش جدارية :
خاتمٌ من خزائن (صفين) في عُلبَةٍ من صهيل الخيول التي
أحصنتُ فرجها
نسخةٌ من حقائق معركة (الزاب) :
رأسٌ تسرحه الريح
يتحد الشوك والأقحوان بجيبهته
ثم هذا هو (النيل) في قفصٍ من زجاج
وتلك هي الشمسُ تحمل ختم (أواريس)
يا حادي العير
إن العرار ينجِدُ تزوجَ أغلاله ...
والطريقُ إلى (رامتان) هو القيدُ ... لا التاج

السفر في منتصف الوقت

قراءة في شعر أحمد حجازي

(كلنات ملكة الليل) و (الشجر الأسمنت) ، على التراوح في الليل باتجاه قلب ولحق من قطبي هذه (البينية) .

ليست هذه (البينية) رمادية دائماً ، كما أنها ليست أبداً وهي الشاعر الخالص نسب ، بقدر ما هي أبنة للحظة التاريخية ، وإذا فُتحت حركتها في الوعي ، ترتبط سلباً وإيجاباً ، بحركة الواقع . في هذه الحركة — هذا السفر — يتسلق الوعي الشعري بتعويذتين ، تتمثلان في أسطورة البعث وأسطورة المخطئ ، والأسطورتان في النهاية ، وجهان لشمعة قطبية واحدة .

لأن السفر لا يتم إلا في زمن ، فقد كان لابد من رصد التراوح في التجريبية ، بين الزمن الخارجي الاتقي المستد ، الذي يتماهى مع الزمن الفيزيقي ، والزمن الداخلي الذي لا يخضع إلا للزمن التجريبية الروحية ، في رحلتها — أو سفرها — الذي يجد فيه الوعي على ذاته ، الزمن هنا يميل إلى أن يكون دائرياً ، حيث تكون الدائرة لكل الأشكال ، وأسطورة العمى الأبدى أقرب المشككات ، ومكداً ، ويكون الشعر العمور ، الذي تعود فيه الخواثيم إلى البدايات ، وقته فيه الإعجاز على المصدر ، هو أقرب الأشكال ، وأقرب تتره القارئ مع للقسم الثاني من الدراسة .

لم تكن هذه الدراسة النقدية — التي ننشر هنا لسمها الثاني ، والآخر ، لتحتمل التقسيم لولا ضمرات التحرير ، التي تملأها اعتبارات الوصول إلى الفضل توزيع متوازن لآراء العدد ؛ ذلك أنها مكتوبة بإحكام منهجي ، يجعل من لغزاتها السبع ، منظومة متصلة لا يجوز قطعها ، بدون النصحية بقدر كبير من متعة التواصل معها .

اشتمل القسم الأول — المنشور في العدد الثاني ، على أربع فقرات من سبع ، انطلقت الفقرة الأولى من الدالة التي تتطوى عليها قصيدة (منتصف الوقت) في ديوان (الشجر الأسمنت) ، من حيث هي دلالة مركزية في شبكة العلاقات التي لا تحكم الديوان كله فحسب ، بل تحكم أيضاً ، الجرم الأعظم من تجربة الشاعر (المسافر في منتصف الوقت) ، فبينما يكون السفر هو الذي ينقلنا من مرحلة للمرحلي الجليل) إلى (كلنات ملكة الليل) ، فإن (البينية) في (منتصف الوقت) ، هي التي تصل (الكلنات) بد (الشجر الأسمنت) . ليست (البينية) مدفوعاً استنساخاً جامداً ولا لحظة سكنية مقطعة من الزمان الأرضي ، لتصل بين أن مضى وأن مضيئ ، لكنها لحظة حيّة مواءمة كضائق الفصل ، بكل ما تجيش به من تحولات وتحورات ، تلمسها في

معبارة أخرى ، نحن إزاء أسئلة تتصل بأسطورة الإبداع في موازاة أسطورة الواقع . وهي أسئلة بدأت من لحظة الانكسار وخسبائع اليقين ، حين أدرك الوهمي أن القوة السحرية للكلمات قد تبددت ، كما تبدد الحلم الذي كانت تبشر به ، فذهبت جذورها التي لم تعد تترك في قلب العالم أو تصيب رايات :

تقديم خطوات الإنسان للعليم على الأرض الجنة

ولم يملك الوهمي المختفى وراء قناع « الفارس » الذي تحول إلى قناع « الأمير المتسول » سوى أن يطرح على نفسه السؤال :

ماذا أصاب الكلمات ؟ لم تعد تهزنا
ولم تعد تسرعنا من يومنا
تثير فينا العطف .. قد
وقد تثير السخريه
لكنها تموت تحت الأغطية .

ويقدر ما كان السؤال يرمي إلى عجز الكلمات الباعثة للخسب ، كان السؤال يرمي إلى عجز الفارس الذي فقد قدرته الجنسية المرافقة للإبداع ، فالأمير المتسول صار شيخاً عظيماً ، يذوب سيفه قطرة قطرة ، كأنه الجمل الأول من إله الخوف والجنس وآخر الذكور الذي يتنحى بعد أن أدرك عجزه . وإذا كان « الأمير المتسول » يطلب من جمهوره أن يطلق عليه الرصاص ، و « إله الخوف والجنس » يحذر عتقه بمدية ، فإن إطلاق الرصاص كالانتحار علامة على العجز الجنسي الذي يغدو موازياً رمزياً للعجز عن الإبداع ، وذلك من عهد أبي تمام الذي قال :

والشعر كَرَجٌ ليست خصيصته
طول الليالي إلا المفرغه

ولكن الوهمي لا ينشغل بالزمن وحده ، في تعارضات منتصف الوقت ، إنه ينشغل به ضمن انشغاله بالحاضر المستحيل الذي يوقعه في أحويلته . وإذا يثيق الوهمي نفسه بالأسئلة التي تفرغ صمت هذا الحاضر كي تنطقه ، فإنه — الوهمي — ينعكس على نفسه وينشغل بالكيفية التي يصوغ بها أسئلته ، فيطرح على نفسه هو أسئلة من قبيل :

كيف ترى ما لا يرى ؟

تقتنص الرؤية والذكرى معا

وكيف تبني من دمار ؟

هذه الأسئلة مبعثها أن منتصف الوقت لحظة متعارضة تقع على الشعر كما تقع على ما هو خارجه ، ومن ثم فإنها توقع الشعر في تناقضات الحاضر المستحيل ، حيث يتقابل كل فرد على مستوى القصيدة نفسها ، من حيث إبداعها وتأثيرها . إننا إزاء وهمي شعر يدرك أنه يفنى :

غناءً رئيساً

على وتر مفرد يتردد بين مداريه

كالفارس العربي

هو الأبيض الأسود ، اللؤلؤ المعتم .

وإذا طرح هذا الوهمي على نفسه السؤال عن كيفية رؤية ما لا يرى ، بعد أن أدرك تناقض نعمته ، أو يسبب أنه أدرك تناقض نعمته ، فإنه لا يتحدث عن المرئى في ذاته أو موضوع الرؤية فحسب ، بل عن كيفية الرؤية أو فعل الإبداع الذي يبين رؤياه من الدمار . ويتأكد هو نفسه . من رمد منتصف الوقت .

تبتدى إحلامنا الأولى
 إلى أن نبلغ الزمن النقي
 فلا نخوض ، وننتهي
 حتى يداهمننا الشروق
 فنفرّ عريانين ، نفرق في ظلمات النهار ،
 ويستحيل جعلنا كسرى على الأبواب كاسفة
 البريق .

هذا اللقاء المحبط ، دائما ، يستقر السؤال عن سر
 عدم اكتماله . هل يرجع إلى أن القصيدة كالحقيقة الكلية
 للإبداع لا تقبل لأحد انتهاها إلا بعد أن تتجاذب عنه
 وجهه الأخرى ويدرك منتهاه ؟ أم أن إدراك القصيدة
 يعني تعلم الرؤيا ، وتعلم الرؤيا يعني بداية الموت ، كان
 إبداع القصيدة عرس عمى ، مهابة في الخراب الذي
 انبجست منه رؤياه ؟ أم أن القصائد استعمرت
 والاستعارات غوايات للذة والموت . ولا يترجم اللمعة
 والموت سوى اللمعة والموت ؟ أم أن الشعر يصاب بالعمى
 عندما يصاب التاريخ نفسه بالعجز ، فهيمت الشعراء
 عندما يحل قلب الأمة ؟ وهل الجواب عن السؤال الآخر
 هو الذي يصل الشعر بالموت في قصائد « أشجار
 الاسمنت » ، فربط موت الشعراء (صلاح عبد
 الصبور ، أمل دنقل ، صلاح جافين) بموت عالم
 بأكمله ، والدخول في التناقض المظلم لمنتصف الوقت ؟ لكن
 هل السفر في هذا التناقض المظلم هو المسئول وحده ، عن
 اقتران البحث عن الإبداع ، أو مسأله ، أو مطاردته ،
 بالإحباط الدائم ؟

أي كانت الإجابة عن هذه الأسئلة فإن دلالة الأسئلة
 نفسها تلفتنا إلى ظاهرة مفجعة ، في ديوان « أشجار
 الاسمنت » لآخر دواوين حجازي ، تلك هي المرة الأولى
 التي ينقلب فيها الشعر على نفسه على هذا النحو ، كما
 ٥٣

ولكن العجز لا يتوقف عند فعل الانتحار أو الموت ، في
 هذا السياق ، إلا من حيث هو شعيرة للولادة الجديدة
 التي لا يمكن أن تتحقق إلا بالمواجهة التي تطلق
 الأسئلة — كالرصاصة — على الإبداع ليبدأ دورة جديدة
 من دورات الخلق . أعنى أسئلة تنجبه إلى الشعر الذي
 يواجه الزمن التاريخي لمنتصف الوقت ، من حيث قدرته
 على الإسهام في تحولات هذا الزمن ، وقدرته على إعادة
 بناء هويته ، في فعل من أفعال الانعكاس الذاتي الذي
 يغدو به الشعر موضوعا للشعر ، والقصيدة موضوعا
 للقصيدة .

هكذا ، أخذنا ندخل في عالم من الرايا التي يجتلي بها
 الوعي المبدع هويته ، ويعيد تأسيسها ، في ديوانى
 « كانتات ملكة الليل » و « أشجار الاسمنت » في سياق
 نقرأ فيه :

لايد أن نطالع المرأة
 أو نصطب بالجنون والمفت .

ومطالعة المرأة علامة على رغبة المبدع في إعادة
 تأسيس هويته . وتبدو دلالة القصيدة المتأبئة المرافقة ،
 دالة في هذا التأسيس ، فنقل تدوير نائية :

ونحن بين الرايا
 نعضو لها بعمهش
 من الجناح كسبر .

وإذا تشعبت القصيدة المبدع بالعجز ، فإنها تكرر صورة
 أخرى لآخر الذكر الذي كان يستعرض في المرأة أعضائه
 سدس . ولا تقارن القصيدة تأبئها ، فللقاء بها كاللقاء
 بوردة الليل الفريدة لا يمكن أن يبلغ تمامه . إنها :

... تطل مثل الحلم زاهية

فادعوها إلى كاس ولتبعها إلى نهر الرايا

**«ها لنا حرت الصمت
ها انذا اشعل النار في الصمت
اسرج من صافنات القوائى
مهرة
واطلد صمت الفياض»**

و « صافنات » القوائى كلمة كاشفة ، تصل المعنى للدال على الفرس (من صَفَنَ الفرس فهو صافن إذا قام على ثلاث قوائم وطرف حافر الرابعة) بالمعنى الدال على الطائر (من صَفَنَ الطائر فهو صافن إذا مَهَّد لفراخه فراشاً) في دلالتها ، فتجعل من « المهرة » المسرجة من صافنات القوائى وجهاً آخر من « القطا » الهارب في طردية « ، وصورة أخرى من « الوجه الهارب » في « مطاردة الوجه الهارب » . هذه الدلالة تسقط أداة المطاردة على موضوعها ، في سياقاتها ؛ بالمعنى الذى يجعل من مطاردة صمت الفياض صورة من صيد القطا ؛ وتتصل بين حرت الصمت أو إشغال النار فيه ، ورمزية الإبداع التى يستوى في الرمز إليها إشعال النار وتلهبها الذى ينطق الصمت في المقطع السابق ، أو مطاردة الطير ومراوغته في « طردية » ، خصوصاً حين تضالينا صورة النار ، على النحو التالى :

**حملت قوسى
وتوغلت بعيداً في النهار المبتعد
ابحث عن طير القطا
حتى تقسمعت احتراق الوقت في العشب
ولاح لي بريق يرتعد .**

ولكن ما الذى ينتهى إليه صيد القطا ويبرمه إليه في قصيدة طردية (التى كتبت عام ١٩٧٩) ؟ إن « الطرد » فعل يتواضع فيه مدلول البحث عن القصيدة ، بمدلول البحث عن الهوية ، بمدلول البحث عن الحقيقة الغائبة

وكيفيا ، في كل دواوين حجازى ، فمن بين ست عشرة قصيدة يتشكل منها الديوان تتحدث إحدى عشرة قصيدة عن الشعر — الإبداع ، على نحو كلى أو جزئى ، هو الأول من نوعه في تاريخ الشاعر ، كما لو كان الشعر الذى يسلط مرآيا على العالم التاريخى ليقطن دلالاته ، قد أخذ يسلط عينيه على مرآياه هو ، ليقطن دلالاتها على هذا العالم وفيه .

لنقل إن هذه ظاهرة ملازمة للحداثة ، فالوعى المحدث وعى منقسم على نفسه دائماً ، يراقب نفسه في الوقت الذى يراقب العالم ، ويراقب أدوات إدراكه للعالم في وقت واحد . ويقدر ما يتعد هذا الوعى على عاله التاريخى فإنه يتردد على طرائقه الموروثة ، أو المعتادة ، في الإدراك ، سواء إدراك نفسه من حيث هو حضور متعين فاعل في الوجود ، أو إدراك إبداعه من حيث هو فعل مستقل في الوجود . ولكن المفارقة أن تأكيد الفعل المستقل للإبداع ، وجوداً ، ينتهى إلى تأكيد عجز هذا الفعل في الوجود .

إن العالم للتاريخى الذى يراوغ الوعى ، ويوقعه في حيلة منتصف الوقت ، يسقط نفسه على الإبداع ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ، فيبدو الإبداع كأنه مجلٍ لهذا العالم ، يعكس مشاهدته ، ويتحول إلى شبيه له ، فينطوى على غواية ، طرفاها المتعة والإحباط ، اللذة والموت ، كما لو كان كل فعل من أفعال الإبداع مطاردة لسراب ، ظاهره الرى وباطنه الظما .

وتكتشف الدلالة التى يتضمنها صيد القطا . في قصيدة « طردية » ، والتى تصل بينها و« قصيدة » « مطاردة الوجه الهارب » ، في سياق يصل بينها و « خمس قصائد قصيرة » ، خصوصاً في مقطعها الأخير ، حين نقرا :

بمدلول البحث عن اللقاء الجنسي ، في الدلالة التي ينطوي بها فعل الإبداع على كل هذه المدلولات . أما « القطا » نفسه فهو رمز متعدد المدلول شاعته شأن الطرد : يشتبك بمنطق الطير الذي هو منطق النفس ، بالمعنى الصوري الذي تجده ممعداً من ابن سينا إلى فريد الدين العطار في « منطق الطير » ، الذي لا يتأبعد الترمز فيه عن القطاة التي تتبختر من شعر حافظ الشيرازي إلى الشعر الفارسي الحديث . ويشترك رمز القطا بالجنس الذي ينسب في حركة الطير الانثوية ، وفي التصور الذكري للطير ، فيجعل القطاة علامة على المحبوبة ، والمذكر منها مردود إلى معنى الجنس فيها . ويشترك بالتحولات الروحية التي ترتبط بالبحث عن الهوية في لغزى الماء والنار . وأخيراً ، يرمي إلى الإبداع الذي يصل الاشتباكات كلها في «هلب» للبحث عن القصيدة المروغة كالمراة ، والمثابرة كالحقيقية ، والمثبسة كالهوية ، والفاضضة كالصير .

ويبدأ الطرد مع الربيع (زمن التجدد والخصوبة والإبداع) في لحظة من لحظات الوحدة أو التوحد في المدينة التي خلّت (ومع مروغة المطر (وهو علامة رمزية من علامات التحول ، والجنس ، والإشراق والرويا) . والطرد يسعى إلى اصطحاب القطا الذي يلزم الوعى ولا يكف عن مرواغته (يتبعنى من بلد إلى بلد) لا يتهاى إلا في الحلم (يسطل في حلمي ويشدو ، فإذا قمت شرد) فزمان الطرد نفسه كفضاء (يقع بين الماء والغمية ، بين الحلم واليقظة) مجلى آخر من « منتصف الوقت » ، حيث يسنر الصائد (مسلوب الرشيد) كانه من أبناء السبيل (في قصيدة « يونيويا ») الذين يتحدون بالمسافات والوقت ، فما يعود لهم بدء أو وصول .

في هذا الفضاء المطلق ما بين البدء والوصول ، بين الحلم واليقظة ، كانه « سديم الفسق » (في قصيدة

الفسق) يتجلى القطا ، في تشكيلات ثنائية متعارضة ، يتحل كالكواكب في السماء ثم ينقذ ، يلتصق مسترجعاً صورته من التبدّد ثم يقبب ، يهبب (كأنما على يدى) ويصعد . ولكن حضوره نفسه ليس حضوراً ملموساً ، فهو حضور كالزبد .. بلا جسد ، حضور سرائبي ، ظاهره الرى ويطنلن للقطا . ولأن الطرد كله يتم في اللحظة التي ما عليها بدء أو وصول ، فإنه ينتهي إلى الإصمك بالوهم ، بالمراب ، والعودة إلى طرد جديد . ولكن الوعى يدرك أن إبداعه قد أصبح صورة من زمنه وهويته ، مرتحل بين البدايات والنهاية ، في زمن لم يتحدد بعد ، وفي مكان لن يستقر فيه قط ، فالطارد (بكسر الراء) الذي خرج من بلاده ولم يعد كالطارد (بفتح الراء) كلاماً مطلق في « سديم الفسق » .

ونتيجة الطرد كلها مؤسية ، فلا شيء بعد الفسق سوى الظلام المحيط الذي هزفت للموت . أعنى الرذف الذي يتناص وإحباط طرد آخر ، ينتهى مرة بالهجر في رواية عبد الرحمن منيف (والقصيدة طردية مهداة إليه) التي عنوانها « حين تركنا الجسر » (صدرت عام ١٩٧٦) ، وروايته الأخرى التي تنتهى فيها مطاردة القطا بالموت ، وهى « النهايات » (صدرت عام ١٩٧٨) . ولكن إذا كانت « النهايات » في رواية عبد الرحمن منيف بدايات لائق جديد ، في حياة « الطبيعة » ، فإن نهاية الطرد عند حجازى تومر إلى معنى البدايات الجديدة ، فالطرد فعل لا يتقطع ، ولا يفرغ الوعى من نهايته إلا ليستعد لبدايته .

هل تقول إن القصيدة بالنسبة إلى هذا الوعى كالخيوط التي يشد بها ريشه القرصى ، أملاً الوصول إلى نهاية منتصف الوقت ؟ إن الاجابة عن السؤال تتخلل مغزى الإلحاح على « المطاردة » ، ومغزى الإلحاح على القطا ،

فالمطردة المتكررة تعنى التعلق بأهداب الأمل ، حتى لو كانت القصيدة موتا يسرّينا في المساء الدقيق ، وحتى لو كان إحيوتنا الضعراء :

يسبون من نفق لنفق
لهم لغة لا تؤدي إلى أفق .

والإحاح على القطا يعنى الرغبة في تأكيد الإبداع الذى يتجاوز بومى صانته ظلمة التأليوت (في قصيدة منتصف الوقت) ويرفرف على الجبين علامة ضوء نارى ، تبشر بعاصفة تتكلم ، فتبدد صمت الفياض ، وتبشر بالماء الذى يبدد سراب الصعراء ، في سياق نفرا فية :

خنيضى يا قطاة
ورفرفى في الطلح واللال
لدينى من سرايك مرة ثنية
لو ببدينى والطلعى حبل .

وطينا أن ننتبه إلى الثنائية الدلالية المتعارضة في الأسطر السابقة ، فالقطاة تظل ملتزمة الدلالة ، يهيم دالها إلى المدلول وتقليصه : الولادة الجديدة التى تعنى الحضور ، وقطع الحبل السرى الذى يعنى توقف النسخ الذى يظل يحمله منتصف الوقت حتى في سديمه السفى .

في هذا السياق المتعارض ، يمكن أن نفهم المفارقة التى ينطوى عليها مفتاح قصيدة « مطردة الوجه الهارب » :

سلك العالى إلى أين يؤدي ؟
درج يصعد
والروح تحن للقرار .

فالمطردة تقوِّت ما بين طرق الأمل واليأس ، اللذة والموت - والوعى المطارد (يكسر قراء) الذى ينقل الخطى على درج البحث ، أو المطردة ، يبدو فراشة تجمع ما ضيعت الرحلة السابقة من ألوانها ، ويملك قديماً ينصب شباكه لاقطار النهار (صيد موان) . وإذا كان يعنى أنه وحيد ضائع في لغو السلالات ، يخفف من إيقاع وقتن على الصمت (المتكرر الدلالة) ويعدو سدى وراء الوجه الهارب خارج الإطار ، فإنه يعنى أنه لا يترجم اللذة والموت سوى اللذة والموت .

هذا الوعى الفاجع بالإبداع هو الذى يصوغ الدلالات المشتبكة التى تتضمنها تجليات الموت ، في سياقات قصائد « الرجل والقصيدة » (١٩٨١) و « قطار الجنوب » (١٩٨٢) و « خمرة » (١٩٨٤) و « أغنية للقاهرة » (١٩٨٧) ، فالموت حضور منبسط للإبداع في هذه القصائد ، يقلب حضوره أى شيء سواء . إن المبدع وتر مشدود بين موته وموت القصيدة ، في « الرجل والقصيدة » ، والموت هو نهاية الرؤيا التى توجع في المبدع السنة الحريق ، في سفر لا آمن فيه ولا رقيق ، حيث تبدو لحظة الموت الختامية ، في القصيدة ، مجلى آخر من منتصف الوقت ، حين ينتصب فعل الموت قصيدة أولى ، ويخلف الظن قصيدة أخرى ، ويبنهما ينأى الشاعر ويستعيق .

وتجلى القصيدة لآلة كالسراب (المتكرر الدلالة) في « قطار الجنوب » ، فتتحول إلى موت آخر ، في اللحظة التى يتعد فيها المبدع بالرؤيا ، فتدلل فيه إلى أن تجل هو ويموت هو . وترجعنا « خمرة » إلى الدلالة اللمزية الصوفية التى تربط بين « الخمر » و « الإبداع » ، لكن في تجل يرفرف فيه الموت كالطيفور في سماء من غسق ، وفي فضاء من رفات تميل بين محطات أدبرت ومحطات

« الرحلة ابتدأت ») وارتاح على أضلاعه ، فسمع
عاصلة تكلمه ، وتعرف الصوت :

وربما القطة على جيبني
مُدِّي في ظلمة التابوت ضوء
رحت اصعد حبله وأطالع الوقت .

والهروب إلى مساكن الموتى عودة إلى الرحم ، تؤكدنا
مناداة الأب ، والرحلة على أضلاعه ، وهي عودة تلقي
إلى الولادة الجديدة ، من ظلمة التابوت — الرحم .
وتلقي الولادة الجديدة ، بدورها ، إلى رؤيا الشعر الذي
تهل بشارته مع القطة المرفرفة على الجبين هذه المرة ،
علامة على نهاية اللجة السوداء من منتصف الوقت .
ولكن الولادة الجديدة لا تشمل الوعى وإبداعه وحدهما ،
في هذا السياق ، بل تشمل الوطن — الأرض البعيدة في
الوقت نفسه ، فالوعى الصاعد من ظلمة التابوت يسقط
مولده على الأرض البعيدة ، ويقول لها : لقد مت معي ،
فاينكش الآن معي يا ودة تزم في الحل . وذلك دلالة
تصل معنى الولادة الجديدة باستعادة الشعر قدرته
السمرية ، فنرى مرة أخرى أسطورة الشعر الذي يمكن
أن يغير الفصول ، والشاعر الذي يمكن أن يغير الأشياء ،
والذي يبدو كأنه غارق عجزه ويحث من موته بالولادة في
قبر أبيه .

— ٦ —

ولكن العودة إلى مساكن الأب ، حتى لو كانت مساكن
الموتى ، دال حاضر يشير إلى تقيضه الغائب عن علاقات
الضمير في القصيدة ، أعني عالم « الآخر » الذي يفرض
على الشاعر الإقامة فيه سبعة عشر عاماً ، فهي عودة
تكشف عن شعور حاد بالقرية ، ورغبة متأسلة في العودة

إليها ، فلا ينزل الغيم (مجل آخر للقطا) ولا تزم
الودة (مجل آخر للذة) ويتأى الكاس (مجل آخر
للقصيدة) ولا يبقى سوى أشباح تتبادل الكر والفر .
هذه الأشباح نفسها هي التي نراها في أغنية للقاهرة
تتجلى في ذكريات السجون ، وفي الطفل الذي كان يعيش في
المدينة والقاموس بكيفية :

ذلك الطفل

كيف مات ؟

رأى الكلمة اللعينة تنسل من القاموس للحلم
فاستراح إلى الصمت
وأطفال آخرون غواة
طلبوا الموت في الصباح وماتوا .

كل مرة موت . ولكن ثمة أملاً يظل باقياً ، فأسطورة
الإبداع تتضمن أسطورة البعث ، بالبنى الذي يجعل من
موتها بداية لحياتها ، ومن جذبه بداية لخصبها ، فذلك
هو بعض ما تضرع إليه خالته « قطار الجنوب » ، حين
نقرأ :

إن في رحلتنا من قراب الطفولة قبراً لنا
فاضعنا ولا نقتلنا
لنرجع يوماً إلى الأمهات
ونولد بعد صبا واكتحال .

وتسرب أسطورة البعث التي يرمي إليها المقطع من
« قطار الجنوب » إلى غيرها من قصائد « أشجار
الاسمنت » ، خصوصاً قصيدة « منتصف الوقت » ،
حين هرب قناع الشاعر إلى مساكن الموتى ، ونادى أباه ،
واسلمه الكثر الذي أودعه عنده (الكثر الذي يتنلس و
« الدوايح اللعينة » التي يسلمها الأب إلى الأبناء ، بعد
ولادته الجديدة ، في المراثية الأولى لعبد الناصر —

إلى الأصل — الرحم — الوطن . فستتأثر تجليات هذه الرغبة لائمة . تقابلنا في قصيدة « أمرار » ، من ديوان « كائنات مملكة الليل » ، حين تكشف القصيدة عن اغتراب بطنها في المدن الأجنبية :

ضلعنا في شوارعها

اتحسس لحمي الذي يتعفن فيها

وادخل في الليل لحدى .

ويدخل للحد عدة مشابهة إلى الرحم الذي ينظي الضياع والتعفن في المدن الأجنبية . وتتكرر العدة نفسها في نهاية « الرائي » من الديوان نفسه ، حين ينضم الصيف ، ويتوحد الوعي المقرب ، فيدخل مراة صباه (مرثية لكامل عبد الفار) ويستشع الوطن — الرحم ، وتشمله الذاكرة ككلياته التي غمرت جسدا طافيا :

كانني أخيرا أعود إلى مستقرّي

ويمتص إيقاعه المتلاحق ظلي النحيل .

والعودة إلى « المستقر » كالعودة إلى « مسكن الموتى » أو « التابوت » أو « اللحد » أو « المياه » عودة رمزية إلى الوطن — الرحم . ولذلك يتعد هذا الوطن بصورة الأم التي لا يفارق طيفها إلا في كل مكان يرتحل إليه في غربته ، في سياق نقرا فيه :

واضل أهرب

ضلعنا بين القطارات التي مئت على جسدي
الحديد

ومزقتني في المدائن

واحداً في غير عمري

نقلنا في كل يوم جنرى العريان

من تلج إلى تلج .

وحين أمد طرفي مرة أخرى ورائي .

تقبلين

أراك تختلطين بالغيم المسافر راجعا لبلاده .

وإذا يدور بي القطر وراء كل مدينة

ويلج في الصمت النقي

أراك مفردة تلتقي المدى .

يا نخلة

في وحشة الصحراء

طالعة من الفردوس

حاملة على الراس الجميل بحيرة

تأوى لها السفن الغريبة والطيور

وإذا يمر الأبناء مشردين بها ،

يقال لهم :

ألا هزوا إليكم جذعها .

إن حضور الأم في هذا المقطع يواجه تقيضه الذي تمثله المدائن التي يتنقل فيها الجذر العريان من تلج إلى تلج . وإذا بنفى التقيض تقيضه ، على مستوى الحضور في النص ، فإن صورة الأم تستبدل بالتلج المنسرب في صورة الأخر ، والضياع بين القطارات ، والجذب الذي لا تمتد به الجذور ، والصلب الذي تنتبج به القطارات تضيقها على الصدر ، والاغتراب ، تستبدل صورة الأم بذلك كله الغيم الممطر الذي يبرش بخصوبة الأرض ، والنخلة التي تمت جذورها في أرضها ، طالعة من الفردوس ! ، النخلة التي تتخذ الهيئة الأسطورية للأم الكبرى ، وتتقلنا — بفعل التضمين القرآني — إلى أسطورة المظلم الذي يتساقط معه الضغب رطبا جنيا ، وتعود به الحياة إلى الابن المقرب الذي يشبع وينطفئ بعيدا عن أمه . إن نخلة الأم الطالعة من الفردوس ، بكل ما تحمل من معاني الخصوبة والتجدد والميلاد ، تلفتنا

إلى تقيضها « أشجار الاسمنت » التي تنمو في المدن الأجنبية ، حاضر الآخر ، والتي لا تثمر سوى مواليد تصار يمانون العجز والعة ، أي مواليد :

نقصي الخلقة

لا يخرج من قواهم صوت
ولا تنمو خصانهم .

وكان العجز هو حاضر الآخر النقيض ، أو حضور الإبن فيه . وإذا كانت العودة إلى الرحم تأكيداً للهوية فإن كل محاولة للفوس في حاضر الآخر تعنى الدخول في عالم معاد ، يهدد بانقراض الهوية ، وتمزيقها ، على النحو الذي يفرض السؤال :

في وجه كما للقلع
فأينما هو وجهي ؟

ولا سبيل إلى الإجابة عن مثل هذا السؤال إلا بنفي العلة الباعثة عليه ، وتأكيد الهوية بالعودة إلى الأصل — الرحم .

هل نستطيع أن نقول إن هذه العودة آلية دفاعية لحماية الأنا من الانقراض الخطر في مواجهة الآخر ؟ إن الأمر كذلك بالفعل ، وهو يبرر سر التحول من ثنائية القرية / المدينة في شعر حجازي إلى ثنائية القاهرة / باريس في مرحلة العربية . وإذا كانت ثنائية القرية / المدينة في بدايات هذا الشعر تأكيداً للهوية ، بالمعنى الذي يرتبط بما يفرضه الانتقال من الريف إلى المدينة من انقلاب يستلزم السؤال عن الذات ، فإن ثنائية القاهرة / باريس تعاد طرح السؤال نفسه ؛ ولكن في سياق أكثر تعقيداً ، يشترك بثنائية الأنا / الآخر في مستوى ، ويستبدل بالقرية القاهرة وبالمدينة باريس في مستوى

ثان ، ويجمع القرية والقاهرة في مركب واحد يربط المدائن الأجنبية كلها في مستوى ثالث .

وتبدو باريس مدينة للمطر والثلج ، في هذا السياق ، مدينة الترحد والحنينة والشيخوخة ، البيت والانقطاع ، مدينة أشجار الاسمنت التي تكسو قشرة الأرض فلا موضع للعشب فوق الحجر المصمت ، ولا مراح للطير البريء ، فالفضاء ترحمه كتل الأشجار التي تخفق سلكيتها . هذه المدينة لا شيء فيها سوى التكرار ، الرتيب الذي يولف حركة الزمن ، أيقيل كل شيء ويمضي دون أن يتحرك شيء أو يتغير ، كما لو كان كل يوم يمر مجلي من أبيات كفافيش (شبيه آخر لحجازي في طقس العودة إلى أضلاع الأب ، في « مدن الآخرين ») :

يوم رتيب يتبع يوماً آخر
رتيباً ، ويملاؤه .. الأشياء ذاتها
سوف تحدث ، سوف تحدث من جديد —
الحفلات ، كذلك ، نلاحقنا وتبارحنا
شهر يمضي وراء شهر آخر
هذه الأشياء التي تجيء ، تنتبها بها دون كد
إنها أشياء التي ، المضمرة
أما الدد فينتهي بينما لم يظهر غد بعد .

هذه الصورة لمدينة الآخر تبهت تقيضها على الفور ، مدينة — قرية الأنا ، في آلية دفاعية ، هي المسؤولة عن هذا المنظور لصورة الآخر نفسه ، فترجع صورة القرية ابتداء من :

هذا سخان قراها يلتقي دما
ومله أحلامنا زرع ولجنحة

كانها أية الكرسي التي نلتها إذا انتابنا الخوف .
وعندئذ ، نكتشف الأنا التي قالت في « بينوييا » :

ثم وجه الله

والكون الذى يمتد ما بين امرئ القيس إلى
لوركا

ومن دلفى إلى قبر الرسول .

انه ليس ثم سوى وجه الوطن ، القاهرة ، جحيم
الفرديوس المفلود وجهته ، فهو الرحم والمنبع والمصب ،
والنخلة التى تقتن بحلم الولادة والخلص والزمن الآتى
بالأنوار المنبثقة من قلب ظلمة منتصف الليل .

ويلفت الانتباه ، في هذا السياق ، أن أحمد حجازى
الذى عاش في باريس حوالى سبعة عشر عاماً من مارس
١٩٧٤ إلى يناير ١٩٩٠ كان حصادها ديوانين ،
يتشكلان من ثلاث وثلاثين قصيدة ، سبع وعشرين منها
كتبت خارج مصر ، لا تغدو باريس موضوعاً إلا لثلاث
منها على وجه التقريب . واپس لباريس الحديثة أو فرنسا
المكان ، حضور متميز ، ا تتفريه عين لا تشيع من
النظر ، أو أذن لا تمل من السمع . على النقيض ، أن عين
الشاعر مسلطة على الذكرى ، وتجه إلى ما تحتزنه
الذاكرة من صور الماضى ، وحتى عندما تنجه إلى الأشياء
(تلج ، مصابيح الشوارع ، الشيء) فإن التجريد يعزى
« الشيء » من تعينه ، ومن صميمية للكان المنفرد فيه ،
فيبدو الشيء حضوراً مطلقاً في تجريده . هذا الحضور
المجرد يجعل من أشجار الاسمنت مجرد تجريد لكل مدن
الآخر ، أو مجرد تجريد من كتل اسمنتية يمكن أن توجد
في أية مدينة في الدنيا ، ويجعل من « غرفة المرأة
الوحيدة » (كائنات ...) موازية لآية امرأة وحيدة ، في
أى مكان (ولنتذكر قصيدة « الشمس والمرأة » من ديوان
صلاح عبد الصبور « تأملات في زمن جريح ») ويجعل
من حضور « المصابيح » حضوراً موازياً لحضورها الدال
في « سفر ألف دال » أمل دنقل .

وإذا كان مكان الآخر الذى لا يتعين ، في القصائد
الباريسية ، يمثل التجريد المناقض ، فإن مكان الأنا —
الوطن — يمثل التعين الحميم ، كان العين التى لا ترى
سوى مطلق السلب ، في مدن الآخرين ، تجد مراحها في
مدن الرحم ، حيث يتكسب المكان هالة وحميمية ، وعندما
نقرأ في « أغنية للقاهرة » :

هذا النهار نهارى

وهذه الشمس شمسى .

فإننا نسترجع ما سبق أن قرأناه في « الرحلة إلى
الريف » :

لكل شيء ههنا تاريخ

كل مكان إسيبل الجفن على مكان

وههنا .. كل مكان يعرف الإنسان .

وتغدو « أغنية للقاهرة » احتفاء بهوية المكان ،
خصوصيته (السمجون ، الطمى ، الجنائن ، هم
النسيم ، النيل ، الفجر ، الشوارع ، مولد النبى ،
للشرفات ، حقوة عبد الله ، متحف الفن الحديث ،
ايزلهيتش ، دار الأوبرا) . إنه مكان المدينة التى تنسرب
في الشرائين والأودية ، تنلم تحت الجلد ، مكان العاشق
الذى يحلم بالولادة الجديدة لن يحب ويمن يحب :

فكتشفى هذه السحابة عن وجهك المقيم

إننا العاشق المقيم

مُعْنيك

حملت الاسم العظيم

ولم أرحل سوى فيك

فهل أن أن نفى لنقل

وننجلي بعد ليس ؟

إن خصوصية هذا العاشق الذي أريد له أن يرتحل عن الوطن غارتلح فيه ، وهو بعيد عنه ، تكشف عن ظاهرة تقنية دالة ، في القصائد الباريسية ، هي ظاهرة التناص التراثي الذي لم يظهر على هذا النحو في القصائد القاهرية المكتوبة قبل سفر المنفى . هذه الظاهرة وصلت إلى ذروتها في ديوان « أشجار الأسمنت » الذي وصل فيه الوعى المخرب إلى شروقه رفصه ، للأخر ومكثته على السواء .

وإننا لا نشير إلى التناص بمعناه الخاص الذي أسسته جوليا كريستيفا ، وكانت تعنى به التحول من نظام (أو انظمة) علامة إلى نظام آخر (أو أنشئة) بحيث يستلزم التحول منطقاً جديداً ، وإنما بالمعنى العام الذي يجعل كل نص متضمناً وفرة من نصوص مغايرة ، يتمثلها بقدر ما يتحدد بها على مستويات متعددة . هذه المستويات أكثر تعقيداً ، بالقطع ، من أن يستوعبها الفهم الساذج الذي يقصر التناص على قضية تأثير كاتب في آخر ، أو مصادر عمل كاتب ، أو مجرد التضمين بمعناه البديهي القديم ، فالتناص حركة مركبة في النص ، تنطوي على الساب أو الإيجاب ، وتؤكد علاقات المشابهة بالخصوص أو المخالفة القصدية لها ، وإلى كل الأحوال الحضور المختص الذي يجعل من كل نص فسيفساء من الاقتباس كما تقول كريستيفا . والتناص حركة مركبة في القارئ كما في النص ، فالأنا التي تقرأ النص وتلقيه ، هي جماع من نصوص أخرى غائبة ، وشفرات ضائعة غير محدودة ، كما يقول رولان بارت .

وتستعد الشفرات الضائعة ، في ديوان « أشجار الأسمنت » ، كما يستعد الفردوس المفقود ، وترجع أصدائها الدالة كما ترجع أصوات الذاكرة التي تقضى إلى أضلاع الأب المستعد ، من مسلكن الموتى ، وتشكل

شبكة متسلطة تتقوى بها أو من خلالها قصائد الديوان ، فتؤدى نورا أساسيا في راب صدع الهوية المنقسمة للأنا في مواجهة الآخر . ويتحول التناص إلى موازن تقنى للعودة إلى الأصل — لرحم .

هذا هو السبب في أن التناص التراثي هو النمط المهيمن — من أنصاف التناص — على « أشجار الأسمنت » . وهو — في هيئته — يميل إلى تأكيد المشابهة التي تدنى بالآب — الإين إلى حال من الاتصاف . هذا الحال ينقل مع التوتر الأديبي الماثور في علاقة الإين / الأب ، فيسبح الإين في فلك الأب المفقود ، أو الصورة المتخيلة المصغرة منه ، كأنه يسبح في فردوس جنته المفقود . ولا يؤكد هذا التناص علاقة المشابهة بتراث الأب الحاضر ، في النص ، فإنه يؤكد علاقة المخالفة التي تقصل « أنا » الإين عن « الآخر » المغاير ، الغائب عن النص ، لكن الذي لا يكف عن التأثير فيه ، فيدفع الأنا الناطقة للنص إلى استعاء تراثها ، أبيها الشفري ، كأن هذه الأنا محلي مغاير لصابر الرحيمي الذي يبحث ، في « الطريق » : (رواية نجيب محفوظ) ، عن الأب الذي يعنى « الحرية والكرامة والسلام » ، مدركاً أنه لا قيمة لأي شيء قبل الطيور على الأب ألو .

ويقيم المستوى الأول من مستويات التناص التراثي ، في « أشجار الأسمنت » ، على ما يمكن أن نسميه المحاكاة الوازية Pastiche للنوع —الفرض القديم . ولتستبعد من الذهن الدلالة السالبة للمحاكاة ، نستبدل بها الدلالة الموجبة التي يريد بها المبدع المعاصر أن يذكرنا بأنموذج قديم ، مؤكداً الموازاة التي تؤدى وبخلاف متعددة في علاقات التناص . في هذا المستوى ، تذكرنا قصائد مثل « طلية » و « طربية » و « خربة » بالأنواع — الأغراض القديمة . تلفتتا إليها العلويين ، وتستحضر

أزهرت وحدها هناك ، وأبكت جنورها راعيلت في جسمى المهجور .

و: قلب على هذه القصائد ثغمة مؤثقة ، إيقاعا ، تقيم
على تكرار تعمية مستقلان في البحر البسيط (طليّة)
والرجز (طردية) والمهث (خمرة) . تحفظ التقاليد
العروضية للطرد (الرجز) فلا تفرق أعاريضه . وتذكرنا
بإيقاع البحر المركبة للأشواخ — الأغراض القديمة التي
هجرها الشعر الحر ، عندما استغفرت التفاعيل الصافية
(تسمية نازك الملائكة) أو البحر البسيطة (التسمية
العروضية القديمة) المفردة التعمية . في هذا المستوى ،
نلمح حرصا على تأكيد الطابع الإنشادي للأعاريض
المركبة (القديمة ؟) وتستعيد الأذن التطابق بين الوحدة
العروضية والوحدة النحوية ، وإغلاق الوحدات
العروضية والنحوية تأكيدا لتكرار النغم ، والمساواة بين
الأسطر على النحو الذي يلقى المسافة بين الشعر الحر
والقديم . تأمل هذا المقطع ، على سبيل المثال ، من
« طليّة » :

كان الحنين مدى عذبا ، وكان لنا
من وجهها كوكب في الليل سيار
هذا سخن القرى ، مزال يتبعنا
ومله حللانا زرع ، واجنحة .

إن المقطع كله يمكن أن يعاد كتابته على النحو التالي :

كان الحنين مدى عذبا وكان لنا
من وجهها كوكب في الليل سيار
هذا سخن القرى مزال يتبعنا
ومله حللانا زرع واجنحة

إيقاعاتها الأسطر والجمال العروضية . وتجبر القصائد في
مجلات دلالية ، تصل القديم بالجديد ، في مقام البكاء
على الراحلين (طليّة) والصيد — البحث (طردية)
والتأني (خمرة) .

هذا النوع من المحاكاة يحتل بما يحكيه ولا
يناقضه ، ويركز على التشابه أكثر من الاختلاف ، ويحصل
من التشابه وخفية في بناء الدلالة التي لا تهدف إلى نسخ
الماضي بل تأكيد التواصل معه ، فلا تنقلب المحاكاة على ما
توازيه في فعل من أفعال الاستهزاء الذي تقوم عليه
« المحاكاة الساخرة » Parody على نحو ما نرى —
مثلاً — في « مذكرات الملك عجيب بين الخصيب » لصلاح
عبد الصبور ، حيث الهدف من محاكاة السخرية الوصول
إلى :

ما اضجر هذي النكفلية الميمية

لن يسكت هذا الشاعر حتى يلقى حرف الميم .

إن « طليّة » و « طردية » و « خمرة » ثلاث قصائد
مؤثقة . دلاليا ، يلفظ عليها حين العودة إلى فردوس
مفقود ، ومن ثم محاولة استعادته بالإبداع ، في الأولى
يظل مجل هذا الفردوس مله أحلامنا كسخن القرى
وذكريات الطفولة ، يتبعنا مهما سافرتنا من حزن الصبي
إلى حزن الرجال ، فنعود إليه كلما أدركنا سوء ما فعلت
بنا السنون التي تمضي . وفي الثانية ، يخالفنا مجل هذا
الفردوس ، في صورة القط الذي يتبع الطارد (يكرس
الراء) من بلد إلى بلد بل أن يتبعه هو ، فتذكرنا بدخان
القرى الذي يظل يتبعنا . وفي الثالثة ، يستعاد الأصدقاء
الحميميون في ثياب جديدة ، من بلاد بعيدة ، ن تهاويم
الكاس ، لكن يظل حضورهم التخيل يؤكد السؤال :

من ينزل الغيم

في فيه ورده

توضع كداسا على الأيواب ،
والآلات تلقى غيرها زيدا ، وخمرا
في النهرات التي تقضى إلى الباعة .

وهو مقطع يمكن أن نعيد كتابته ، عروضيا ، على
النحو التالي :

يقبل الليل ويمضي

وهذا شجر الأسمنت يلف علينا والمواليد الذين
اعتاد أبلاؤهم الصمت يجبلون قصيرا نلقى الخلفة لا
يخرج من الواهم صوت ولا تنمو خصامهم
والنفائيات التي تلفظها الشهوة في كل صباح ساما لا
شيئا توضع كداسا على الأيواب والآلات تلقى غيرها
زيدا وخمرا . في النهرات التي تقضى إلى الباعة .

إن الطابع الإنشادي يفتي تلمسا من المقطع : لا
حرص على التقلية المتكررة ؛ لا سلاوة بين الجملة
العروضية والنحوية ، إحباط دائم لتوقع الصوتي على
مستوى انتظام التقاعيل في الأسطر ؛ التدوير العروضي له
الأولوية والهيمنة المطلقة على المقطع . وليس سوى
السطر الأول في المقطع والسطر الأخير ما ينطبق عليهما
صفة استقلال السطر العروضي . ولكن لا استقلال لهما
على المستوى النحوي ، فالسطر الأول موصل بالثاني
الوصلة التي تكمل الدلالة ، والسطر الأخير فصلة من
الجار والمجرور المتعلق بما قبله في السطر السابق . وكل
الأسطر متداخلة بإفلاطية التدوير التي تجعل التفعيلة
(فاعلاتن) موزعة على الأسطر ، منتظمة على الكلمات ،
فتصل الكلمات والأسطر في تدفق «كتابي» ، يستبعد
تماما الإيقاعات العروضية القديمة من الذاكرة السمعية
التي تتضمنها شبكات التماس الصوتي في ذهن
القارئ ، فيفرغ هذا الذهن لمواجهة الوضع التوزع

للمقطع كله يتكون من بيتين من أبيات البحر
« البسيط » ، وكل بيت يتكون من وحدتين عروضيتين
مركبتين (مستقلان فاعلن) ، وكل واحدة متطابقة في
حدها العروضية والنحوية ، مما يخلق تكراراً نوعياً
يؤكد طابعاً إنشادياً يبرزه التوزيع الإيقاعي المنسق في
مسافات الأصوات المد . هذا الطابع الإنشادي بدوره
يجعلنا نستعيد الإيقاعات المصاحبة لوزن البحر البسيط
في التراث الشعري ، ويضعنا في شبكتها للتسامية
صوتياً ، حيث يتصل هذا الوزن بكل الأوزان التي تتكرر
فيها « مستقلان » أفراداً وجمعا .

هذا الطابع الإنشادي لا تطور تفهمه ، ملحمة ، إلا في
القصائد التي تتضمن حلم الأنا باستعادة فردوسها
المفقود ، ومن ثم العودة إلى رحم الأب — الأصل —
مركز الهوية . أما القصائد التي تقوم على مواجهة
الأخر ، فإن هذا الطابع يفتي ، ويستبدل بالإنشاد
الذي يشبع التوقع النغمي للأنن « لكتابة » التي تحيط
هذا التوقع ، على نحو ما نجد في هذا المقطع ، على سبيل
المثال ، من قصيدة « أشجار الأسمنت » نفسها :

يقبل الليل ويمضي

دون أن نشيع من نوم ،

وهذا شجر الأسمنت يلف علينا .

والمواليد الذين اعتاد أبلاؤهم الصمت
يجبلون قصيرا
نلقى الخلفة .

لا يخرج من الواهم صوت

ولا تنمو خصامهم .

والنفائيات التي تلفظها الشهوة في كل صباح

ساما ، لا شيئا —

(الجديد ؟) لئلا التي تنطق النص ، وهي تنطق رؤياها
لعالم الآخر الذي يهددها بالخطر الهوي .

وإذا كان غياب الاستدعاء الصوتي لإيقاعات التراث
قرين حضور الآخر ، وحضور هذا الاستدعاء الصوتي
قرين غياب الآخر (من علاقات الحضور) ، فإن هذا
الاستدعاء يمثل نوعاً من الاستعادة التفعيلية للفردوس
الآب المفقود ، ويؤسس المستوى الثاني من مستويات
التنامس التراثي . هذا المستوى يؤكد سذاجة النظرة
التي يمكن أن يحصر شعر أحمد حجازي في « الإنشاد »
أو الشفافية ، فلا الشفافية عنصر تأسيس في شعر
حجازي ، بالمعنى المحدد لها ، ولا الإنشاد عنصر له
حضوره المطلق . بل هذا الحضور الوظيفي الذي يجعل
الاستدعاء الصوتي ملمحاً إنشادياً أساسياً في قصائد
العودة إلى الرحم ، وذلك بمعنى يتوابع مع السياق
الدلالي ، لما سبق أن قرأناه عن المعنى الذي كان يضرب
أوتار قيثارته — في مرثية العمر الجميل — :

بلحناً عن الزاوة صوت قديم .

هذا الحضور الصوتي القديم هو الذي قاد دارساً ،
مثل مصطفى ناصف ، إلى أن يلتفت إلى الثقافية الدالية
العامة للسكوك ، في « طردية » اليوم أحد ، إلى بلد ،
المبتعد ، ينعكس ، يرتدع .. إلخ) ويؤكد إيقاعات السورة
القرآنية المكية « سورة البلد » ، بفواصلها القصيرة
المساوية ، وإيقاعاتها الدالية الحادة : (لا أقسم بهذا
البلد . وانت حل بهذا البلد . ووالد وما ولد . لقد خلقنا
الإنسان في كبد . أيمسب أن لن ينقر عليه أحد »
[١ - ٧ البلد]) . ويؤكد التذكر مصطفى ناصف إلى
القسم بمكة في السورة الكريمة ، ويصل منه إلى انطواء
القصيدة على علاقة متوترة بالوطن ، تصل بين الماضي

والماض ، على مستوى التشابه ، في الماضي ، كان النبي
(صلعم) شديد الحب ، والحنان لمكة ، حريصاً على
أمنها ، وكانت مكة البعيدة عنه بظلمها قريبة من نفسه
الكريمة ، يحكم أنها الموطن والرحم . وفي الحاضر الذي
تمثله « طردية » ، يظل الصلوك شديد الحب لبلاده التي
خرج منها ولم يعد ، يتابع عنها في المكان ويقترب منها في
الشعور ، فهو لم يرحل سوى فيها ، بالمعنى الذي يجعل
ذكرها داخله .

ويلفتنا هذا المستوى من التلصص إلى مستوى ثالث ،
يتركب بالوظيفية التي يقوم بها « التضمين » في أشجار
الاسم . وأنا أشر إلى « التضمين » بمعناه البلاغي
اليدعي لا العروضي ، أقصد إلى المعنى الذي يشير إلى
تضمن البيت كلمات من بيت آخر ، أو تضمن القصيدة
بيت أو أبيات من قصيدة أخرى . ويقع التضمين عن
الشعر وعلى النثر ، وينتقل ما بينهما في أن . في هذا
المستوى ، يؤدي التضمين دوره في وصل النص
بالشفرات الضائعة في الأصل التراثي الذي يدل على
الفردوس المفقود ويوميء إليه . والتضمين القرآني لآيات
في هذا المستوى . وإذا كانت الفواصل الدالية الحادة في
« سورة البلد » ترجع مجال الاستدعاء الصوتي في
« طردية » ، فهناك سورة أخرى ، ترجع طرائقها في
المطف والمترتيب ، في قصيدة « طلبة » . فنذكرها حين
نتابع الحركة المتعاقبة لسخان القرى الذي مازال يبعثنا :

فملقني الأرض بالألق الذي اشتعلت

الواحة شطفاً

فللمطرات التي غلبت مولودة

في بؤرة الضوء

فللحن الذي هطلت

على أمطاره يوماً

فصرت إلى طير.

وسلّفت من حزن الصبي إلى

حزن الرجال ، فكل العمر أسفل .

خمرية و « اللؤلؤ المكنون » في السيفات القرآنية تده
المخيلة إلى الواقع ، فتتقشع إشراقة الوهم الخمرى ،
فإن الصحو يستبدل بجنات النعيم جحيم العذاب ، وسط
رفات تنتشر ، بين محطات أديرت ومحطات أقيلت و « لات
حين نشور » ، فيستدعى التفتاح الآية الثالثة من
افتتاحية « سورة ص » « ... ولات حين مناص » ، حيث
التلويح بعدم تقبل استغاثة (الكافرين) الذين ينزل بهم
العذاب ، فليس وقت العذاب واث استغاثة أو نشور .

ولا يتواعد الدور الذى يؤديه التضمين القرآنى عن
الدور الذى يؤديه التضمين الشعرى ، فالنص الحاضر
يدخل في نسجه من النصوص الغائبة ما يؤكّد حضور
دلالاتها داخل شبكة العلائقية ، على مستوى التشابه .
وتخالفت صورة غمر الكسوف « ظلية » بأصلها ، في هذا
المستوى ، فإذا قرأنا :

يا صلحى

أخمر في كلوسكا

لم في كلوسكا هم وتذكر .

تذكرنا بيت المتنبي من قصيدته الشهيرة (عيد بأية
حال ..) :

يا صلحى أخمر في كلوسكا

لم في كلوسكا هم وتسهيد

ولدت انتباهنا حرص الأسطر الجديدة على أن تردنا
إلى أصلها القديم ، بالحفاظ على الوحدة العروضية للبيت
في البحر نفسه (البسيط) ، والكلمات نفسها ، مع
استبدال الصلح بالصلحى لتأكيد العممية ، واستبدال
التذكر بالتسهيد للقافية الجديدة ، داخل الدلالة
المشتركة للبكاء على المصطفى .

إن تعالّب « الفاء » الدالة على العطف والترتيب من
ناحية ، وتتابع الحركة التى تصل « الفاء » ما بين
فواصلها الزمنية من ناحية ثانية ، والخاتمة الحكيمية
التي تصاغ صيغة المثل من ناحية ثالثة ، كل ذلك يستند
إلى شبكة متسامة من النصوص اللغوية ، أبرزها الآيات
الاستهلالية من « سورة العاديات » ، حيث التلازم بين
العطف الصاعد والحركة المتكاملة للخيال المتدافعة ،
والفتام الحكيمى الذى يأخذ صيغة المثل : « والعاديات
ضجبا ، فالجوريات قبحا ، فالغفريات صبحا ، فالأثرن به
نقما ، فوسطن به جمعا ، إن الإنسان لربه لكونه »
[١ — ٦ العاديات] ومن الممكن أن ظننت إلى أن
الصفيرة السمعية البحرية التى تمثل بين أصوات الخيل
(الضبج) وتدافع الغمر من اصطلاك حوافرها بالصخر
(القدح) في الحركة المتلاحقة للخيال ، في السورة
الكريمة ، توازى الصفيرة السمعية البحرية التى تصل
وأولة القطارات بأشتغال الشفق في حركة السفر الدائم في
« ظلية » .

هذا النوع من التضمين القرآنى ينحرب في قصيدة
« خمرية » ، نراه في الإشراقة الوفمية لاستعادة
الاصدقاء الحميمين ، حين تتطوى الإشراقة على المقعة
النبيسة على نائل من خالص التبر ومع عذارى كلؤلؤ
منثور ، فتخالفت جنات النعيم ، حيث المقربين يطالب
عليهم بأكواب وأباريق وكأس من معين و « حور عين
كأمثال اللؤلؤ المكنون » [٢٣ الواقعة] فهم المتقون
الذين « يطوف عليهم غلمان كأنهم لؤلؤ مكنون » [للطور
٢٤] . وإذا كانت المغايرة بين « اللؤلؤ المنثور » في

تغيب الشمس ثم تعود فينا
وتلوى ثم تخضر البقول
طباع لا تغيب مرنداد
كما نغرى وتشتمل الحفول

وأحمد شوقي :
سنون تعاد ، ودهر يعيد
لعمرك ما في الليل جديد

والزهاوى :
لعمرك قد تشبهت الليالي فما في عودها شيء جديد
نهار بعده يأتي نهار وليل كلما ولي يعود

إن هذه النظرة إلى تكرار الزمن ، في امتداده الدائري
الذي يرد النهايات إلى البدايات . في حركة دواب لا
يتوقف دورانه ، في قصائد الإحيائيين ، هي نظرة تراثية
ذات أصول دينية . وليس هنا مجال تتبع جذورها ، أو
أصولها الدينية ، أو تجلياتها ، فالأهم هو الالتفات إلى أن
تضمنين هذه النظرة ينطوى على أكثر من دلالة وظيفية .
هناك — أولاً — تأكيد الهوية بالعودة الدائرية إلى الأصل
للقديم الذي يرد الآنأ بوحي متأسس إلى الحاضر
الجديد . وهناك — ثانياً — دلالة الفكر التي تسقط
مأساة الحاضر على الماضي ، في منطقة التشابه التي تتكرر
فيها الانكسارات كما تتكرر دورة الشمس . وتلك دلالة
تلتبس بمعنى الناس الذي أشار إليه شوقي في بيته :

وإذا فلتك القلقت إلى ما
في فقد غاب عنك وجه الناس
وهناك — ثالثاً — الدلالة المنسوبة من الناس ،
وتتضمن الأمل في الولادة الجديدة ، ومن ثم تأكيد حلم

ونرى هذه الوظيفة للتضمنين ، عندما تصلنا الصورة
الشمسية الجديدة بأصلها القديم الذي تولدت منه ، كما
يتولد النبات من البذرة ، فهذا قرأنا في قصيدة « منتصف
الوقت » ، على سبيل المثال :

أرى وقتاً يمر ولا يمر
كان شعساً كلما ولدت نهلاً في الضحى
أكلته قبل مغيبها .

تذكرنا من شعر أحمد شوقي الفلاحية قصيدة « ثوب
عنق أمون » (حينئذ أحر إلى فريوس مفقود في الماضي)
خصوصاً الإشارة إلى الشمس ، من حيث هي رمز
الطبيعة المتكرر ما بين قطبي الربيع والخريف ، النهار
والظلام ، الحياة والموت ؛ الزمن الذي يجمع بين الجديد
الأبدى والقديم الأزلي في إمامه الدلائل ، فيفسد الزمن
الخالف المدمر ، باني الحياة ومدمر الحياة ، المعين على
الولادة والمعين على الموت في أن ، فالشمس هي « أخت
يوسف » التي يغفلها أحمد شوقي بقوله :

تعينني الموالد والمخايا وتعينني الحياة وتهدينا
فيك هرة أكلت بنينا وما ولدوا وتنتظر الجنينا

ومن الصورة التي يحتوى عليها البيت الثاني عند
شوقي تولدت صورة الشمس — الهرة عند حجازي — غير
أن التضمنين لا يتوقف عند هذا الذي يطلق عليه علماء
الديع اسم « حسن التوليد » ، فثم تضمنين غير مباشر ،
يشرب في صورة الزمن الثابت ، المتكرر ، في شعر
حجازي . وهو تضمنين لا يذكرنا بأحمد شوقي وحده بل
بكل شعراء الإحياء ، خصوصاً عندما يصورون الزمن
بوصفه دائرة ، دواباً ، دورة تعود على بنيتها ، كأنها
الوقت الذي يمر ولا يمر عند حجازي ، أو المستقبل الذي
هو استعادة للماضي . وحسبنا أن نتذكر البارودي :

استعادة فردوس مفقود ، في المستقبل المتضمن في الماضي
بكثر من معنى . وإذا كان شوقي يقول :

هكذا الدهر : حلة ثم ضد ما لحل مع الزمان فوالم

فإن حالة الموت لابد أن تعطيها حلة ولادة ، والهزيمة
يعطيها انتصار ، كالليل الذي يعقبه النهار إلى آخر
الثانيات التي تتضمنها أسطورة البعث في تجلياتها
المتعددة .

إن كل هذه الدلالات تتشابه في المستوى التالى من
مستويات « التناسل » ، حيث « المعارضة » الشعرية
تصل الإبن بقصيدة الأب ، موضوعاً ووزناً وإقافية ، في
حركة دائرية لا تخلو من توتر ، أعنى حركة يستعيد بها
الإبن حضور الأب ، مؤكداً التشابه من ناحية ، وتكرار
حركة الزمن الدوار من ناحية ثانية ، والمغايرة التي تظل
منطوية على أمل الولادة الجديدة من ناحية ثالثة .

والقصيدة « أغنية للقاهرة » أهمية خاصة في هذا
المستوى ، فهي تتحد في الوزن (الخفيف) والقافية
(السينية) مع قصيدة شوقي :

اختلاف النهار والليل ينسى

الذكرى في الصبا وإيام النسي

التي كانت معارضة لقصيدة البحري :

صنعت نفسى عما يبدنس نفسى

وترفعت عن جدا كل جيس

وتبدأ القصائد الثلاث من نواة دلالية واحدة : اغتراب
البحري (الشاعر الجد) بعد مقتل الخطبة الذي كان
يرماه والذي خطط لاغتياله ولّى عهده ، واغتراب شوقي

(الشاعر الأب) بعد الإطاحة بالأمير الذي كان يرعاه ،
واغتراب حجازى (الشاعر الإبن) بعد موت الزعيم
الذى ظلّ عمره الجميل . وإذا كانت « أغنية للقاهرة »
(١٩٧٨) تنبئ عن عهده من الماضي ، فإن تجربة الماضي
نفسها تظل مثابة فيها ، تصلها بسينية شوقي والبحري
على السواء ، فالقصائد الثلاث تفتقر له التوجه إلى
الماضي فراراً من الحاضر المستحيل ، خصوصاً حين
تتحدث وطأة :

وكان الزمان أصبح محمو

لأهواء مع الأفس الأفس

والواضح أن بين سينية البحري و « أغنية للقاهرة »
تقاطعا للتواضع ، حول مجموعة من الدوال ، منها :

وتماستك حين زعزعنى الدهر

التماسك منه لمعنى ونكس

وإذا ما جليت كنت جديراً

إن لرى غير مصيب حيث أمسى

ومنها الاستغراق في الماضي ، واسترجاع لحظات
الدالة ، في مرآة الذاكرة ، حيث يستعيد الخيال الفردوس
المفقود للزمن الماضى ، في تلك اللحظة من الشعور التي
يشعر إليها البحري بقوله :

حُلم مطبق على الشك عيني

لم اكن شقيراً ظنى وحدى

وتتشبه قوافي البحري بقوافي حجازى ، يتكرر من
الأولى نيات « الورس » الذى يصبغ لرحلات « الإيوان »

بالصفرة ليجاور شجر الأيس الأبيض ، في صورة من صور
الماضي المستعاد :

صباحات خريف من أول قهر
مفسولة بطل
ومفلوطة بسرب من الطير
وأس

في الضفتين وورس .

ويالمثل ، تشبكه قوال شوقي بقوال حجازي ، يبرز
« التأسى » بالماضي من الأول ، ليؤكد المعنى الذي
يتضمنه بيت البحري :

الذكرتنيهم الخطوب التوالى

ولقد تذكر الخطوب وتنسى

أعنى التأكيد الذي يضع الذكرى على مستوى علاقات
الحضور ، فتجيش أشجارها في الهم :

ووجوه تتابع في مداراتها ، تنادي
اناديها

ولكنها قواصل معراجها القصي وتلوى
بين الأسي ، والتاسي .

وتجارب الصور التي تستعيدنا الذاكرة — للذكرى
من القاهرة التي تمثل المكان في قصيدتي شوقي
وحجازي ، أعنى التجارب الذي يجعل من الفكر
المسترجع للماضي ، في بيت شوقي :

يصبح الفكر والمسلة ناديه

وبالسرحة الذكية يمسى

نواة تتولد منها مرآة الذاكرة في قصيدة حجازي :

وكنا

إننا والقاهرة الوجه والمرايا

خلعنا أشباهنا .

وبخلنا الزمان نصبح في عمرنا الجميل ونمسي .

ويشتبك مطلع البحري :

صنت نفسي عما يدنس نفسي

وترفعت عن جدا كل جيس

وبيت شوقي :

وطني لو شغلت بالخلد عنه

نزعني إليه في الخلد نفسي

فيتود من البيتين المقلع :

وطني

ما شغلت عنه

وما بهت دما

صنت نفسي

عما يدنس نفسي .

راكن يظلم شوقي ، القاهرة ، بإحساسه المتمرد على
أسباب نفيه ، وما تحمله من معنى « الرجس » في
البيت :

كل دار لاحق بالأهل إلا في خبيث من المذاهب رجس

فيقدوا هذا « الرجس » دالاً يتكرر في قصيدة

حجازي :

اصدقائي هم هو

وسواهم كما علمت

ولن امزج الطهور ببرجس .

ولكن سينية البحرى تتداخل وسينية شوى فى علاقات التناسل التى تصنعها ، أغنية للقاهرة ، لتؤكد المشابهة بالآب — الجد والمغايرة فى الوقت نفسه . وتبرز هذه المغايرة عندما نضع فى الاعتبار أن قصيدة حجازى تقوم على اثنتى عشرة نورة للقافية السينية ، لا تأخذها كلها من سينيتى الآب — الجد ، فللاين قدرته على صيد ثوابه الخاصة كالقطا الذى يتبعه من بلد إلى بلد . يضاف إلى ذلك ، أن الإين يقطع دورات التنقية ، ليتعلل (أو يتدأى) بوقفات ثلاث ، تبرز للمغايرة ، أولها عن حسن فؤاد الذى كان يسخره من السجون بأيامه الجميلة ، وثانيها عن صلاح جاهين ، وثالثها عن قوة عبد الله ومتحف الفن الحديث وايزافيتش ودار الأوبرا ، حيث اللبالي الأولى ، والدعشة الأولى ، والمحبة الأولى . هذه الوقفات (وغيرها) التى تميز بين عالم الإين وعالم الآب — الجد ، تؤكد خصوصية الأولى ومغايرة عله فى النهاية ، وتبنى من هذه المغايرة ما يؤكد إنجازها الخاص ، على نحو يمكن أن ترميه معه المعارضة إلى الدلالة الأديبية لبنت البارودى :

فيا ربما أدخل من السبق أول

وبز الجيد السابقات أخير

ولكن إذا تجاوزنا هذه الدلالة ، فإن الوجه الآخر من عالم الآب ، بما يتبعه من دلالة التماس ، يفتح أفق الأمل فى الرادة الجديدة ، هذه الدلالة نجعلها فى سينية شوى على وجه الخصوص ، عندما نقرا :

فلك يكشف الشمس نهرا!

ويسوم البدر ليلة وكس

ومواظبت للأمور ، إذا ما

بلغتها الأمور صارت لعكس

دول كلرجال مرتبهات

بقيام من الجود وتس

وتلك أبيات تعيدنا إلى دلالة الزمن الدائرى الذى يكرر نفسه كظواهر الطبيعة ، ما بين تقيضين لا فكاك لحركته الأبدية من المرور بينهما ، فتقلب مواظبت الأمور صعوداً وهبوطاً ، على نحو يتبع الهيوط بالصعود ، والحاضر المستحيل بالمستقبل الواعد . هذه النظرة إلى الزمن الدوار تفتح الباب لرويا المستقبل ، وتؤسس مهاداً لخرق شمس فى قاهرة المستقبل :

وجيها مقبل

رغيف يمل

والنجمتان من الحزن اخضلتا بفعل

ويدها ممدوبتان تقوان جبينى

وتأخذان براسى

وجيها مقبل

لرى الأرض تمشى فى سماء لربية

وعليها من كل ما أخرجته حشاها

اسم تمشى

واعلام أراها

كما يكون إذا امطرت سماء

فهزت أرضا

ونور الأفق ، وأبقت على الخصون ناهيا

وكان النشيد يقبل من صمت

ويهتز نحلأ

ثم يعلو على الشاه ويعلو

بعد ارتجال وهمس .

إن خاتمة « أغنية القاهرة » تستعيد المغزى الدائرى لواقعة الأمور التى تتقلب بين أحوال الصعود وأحوال الهبوط فى سينية شوالى . ولكن حجازى يفرق إحيائية شوالى بتأكيد الحركة البشرية التى تتبدد فى قدرية شوالى ، فتقتن فى علله الإحيائية بدورات متعالية ، مفارقة لحركة البشر والفلح الإنسانى ، وذلك على التقيض من حجازى الذى يقرن الولادة الجديدة بحركة البشر الذين لا يد أن يتقدموا فى جسم القاهرة كما يتقدم المحراث فى الأرض الخصبة ، فالولادة الجديدة هى القبر الذى يضعه البشر ، ليستعيدوا لحظات الماضي الذهبي ، فى شعر حجازى . ولذلك لا تبدو الولادة الجديدة كالمعجزة المارقة فى قصيدة حجازى ، بل كالصوت الإنسانى الذى يقلل من صمت ، ويهتز ناعلاً ، ثم يطو على الشفاه بعد ارتجاف وفص . ولكنها تظل المعجزة التى لا تتحقق — فضلاً عن الجهد البشرى — إلا بالعودة إلى ميراث الأب ، ومساكن الموتى ، العودة التى تبعث الأنا متعددة من الرمد .

وإذا تمثل هذه العودة إلى التراث حكاً من حلول تناقضات السفر ، فى الحاضر المستحيل ، فإن هذا التراث ، بدوره يصارع ميراث الآخر ، فى المستوى الآخر من مستويات الاتصال ، ويقوم بزيارته فى قصيدة « منتصف الوقت » نفسها . وذلك هو سر التباس دلالات القناع فى هذه القصيدة ، وتمزقه بين شبيه من تراثه وشبيه من تراث الآخر . إن القصيدة تبدو ، من حيث السطح ، تحمل قناع أوديسيوس لبطال اليونانى ابن لايرتيش ملك إيثاكا ، فى سفره عائداً إلى وطنه بعد حرب طروادة . وبالفعل ، يوجد أكثر من شبه بين السفر الذى تقوم عليه قصيدة « منتصف الوقت » والسفر الذى تقوم عليه الأوديسة .

هناك — أولاً — الرحلة البحرية التى تتضمن رمزية البحث ، والتى تصل بين سفر أوديسيوس ، عائداً إلى بلاده بعد حرب طروادة ، والقناع الذى يسافر عبر البحر ، فى سفينة تتطوح فى دوار اللجة السوداء ، متطلعا إلى بلاده . وهناك — ثانياً — الإشارة إلى « ساحرات الطرف » اللاتى يفنن للبطال — القناع ، فى القصيدة ، فى إشارة إلى « ساحرات » البحر اللاتى قابلهن أوديسيوس فى رحلته ، وهن فى غرامه ، من أمثال كالبيسو وكيركى . وهناك — ثالثاً — جزيرة الطافوت التى تلقى الريح إليها بسفينة القناع ، فيقع فى أسر الطافوت الذى « ينظر ، لا يرى من أى شيء غير شرق واحد » . والإشارة واضحة إلى المارد بولوفيموس ذى العين الواحدة الذى كاد يفك بأوديسيوس فى كهله . وهناك — رابعاً — مساكن الموتى التى هرب إليها القناع ، وهى إشارة مباشرة إلى بلاد الأموات عند الكمبريين ، حيث ذهب أوديسيوس ، واستدعى أرواح إصدقائه وأهله من عالم الموت . وهناك — خامساً — القناع ، الطير الذى يحلق فى القصيدة بشارة على الولادة الجديدة ، كأنه الطائر الذى اتخذت الربة أثينا هيئته لتخلص أوديسيوس ، وتبشر ابنه تليملخوس بخلاص أبيه (أو ولاته الجديدة) .

ولكن القصيدة التى تؤكد المشابهة بين القناع الذى يتقنع به بطحا وصورة أوديسيوس فى ملحمته الشهيرة ، تقوم بتأكيد المخالفة وفى المشابهة فى الوقت نفسه . ويتجلى ذلك ، عندما يلح القناع على اللازمة المتكررة (والتكرار وغاية) فى القصيدة :

... لا التاج معقود على راسى
ولا يتكوب عاكفة
على نوى .

كانه حريص على نفي صفة اللوكية الملازمة لأوديسيوس ، وتذبح بيليوبس التي تنتظره على نولها الذي تخادع به الخطاب . ويظهر ذلك عندما يستبدل القناع بالأم التي تظهر لأوديسيوس ، في بلاد الموتى ، الأب (في ثقافة بطريكية وليست مطريكية) الذي يسلمه الابن الكنز الذي أودعه عنده ، ككنز يرد إليه أمانته ومهدده وميثاقه ، ويرتاح على أضلاعه ، وحيداً في المقبرة ، كمن يخلو له وجه أبيه ، إلى أن يبعث الإيزن فتناً من ظلمة قبر الأب كالمنقاء الملتصقة بالتضمين الإسلامي الذي يقلب الضوء المنيق في التابوت جيلاً ، يصعده البطل ليطالع الوالت ، كأنه يصعد « للمراج » الذي يهفر إليه طالب المعرفة عند المتصوفة ، إلى أن يصل إلى مقام الذروة الذي يتكلف له كل شيء فيه ، فيقول للأرض البعيدة على مدى بصره :

لثرائي من عظمة
وتجسدي من كلمة
وتقريدي مظل .

وذلك في سياق يلتفتا فيه دال « التشرد » المقترن بالارتحال في البحر إلى دلالة « السندباد » أكثر مما تلتفتا إلى أوديسيوس . ويؤكد دلالة السندباد أن سفر القناع البحري سفر يؤكد الجهد البشري ، في قصيدة « منتصف الوالت » ، فلا آلهة تساعد البطل الذي يرتدى القناع أو تماريه ، فمركته مع البشر . والبطل نفسه لا يتعرض لعوالم الأرباب أو يعتدى على ذويها ، أو على طلول الماذن التي يراها . إنه يبحر في عائله البشرية ، سعياً وراء المعرفة التي تبعث حياً ويوطئه على السواء ، ويترك هذه المعرفة في مقبرة الأب دون سواء .

إن التباس القناع في قصيدة « منتصف الوالت » ينتج عن المصارعة بين الرمز الذي يده الإيزن من الأب (السندباد) والرمز الذي ينقله الإيزن نفسه عن تراث الآخر (أوديسيوس) . ويقتوما يجتذب الرمز اليوناني الإيزن ، ويخاطبه بدلالته . فإن الرمز العربي الذي ينتسب إلى ملقى الآتا هو الذي يجر الإيزن إليه ، فيبحر صوبه كالسندباد ، ويصعد على درجة المعركة كالمعراج ، ليؤكد هويته التي تهددها أخطار السفر في منتصف الوالت .

لورنس داريل

أربع قصائد

ومنذ الثلاثينات وحتى رحيله ، قدم داريل ما يقرب من عشرين مجموعة شعرية ، لعل أبرزها : شذرات فريدة (١٩٣١) ، عشر قصائد (١٩٣٢) ، انتقال (١٩٣٤) ، بلد خلص (١٩٤٣) ، مدن وسهول وبشر (١٩٤٦) ، عن الظاهر بالصلف (١٩٤٨) ، مسودات خاصة (١٩٥٥) ، شجرة البطالة (١٩٥٥) ، الأيقونات (١٩٦٦) ، لغة الحبس الأحمر (١٩٧١) ، عن هوية الولد العجوز (١٩٧٢) ، حبال السلامة (١٩٧٤) .

وإذا كانت ريعانية الإسكندرية ، خاصة ، قد أثارت جدلاً واسعاً تراوح ما بين اعتبارها عملاً فريداً يضع صاحبها في مصاف الأدباء العظماء ، وانتهام كاتبها بالسطحية ويثبتني رؤية عنصرية مفروضة ، فإن تباين الآراء حول شعر داريل لا يقل عمقا وجدةً . فبينما يرى

رغم أن شهرة الكاتب الانجليزي لورنس داريل Lawrence Durrell^(٥) (فبراير ١٩١٢ — نوفمبر ١٩٩٠) ترجع بالأساس إلى أعماله الروائية ، وإلى مقدمتها : ريعانية الإسكندرية ، ورغم تنوع إنتاجه الأدبي بين حقول الشعر والرواية والنقد وأدب الرحلات والمسرح الشعري ، فقد ظل الشعر في نظر داريل أشد أشكال التعبير الأدبي قربا إلى نفسه ، وأكثرها قدرة على تجسيد رؤيته الفنية والحياتية .

ولم يكن الشعر — الذي بدأ منه داريل مسيرته الأدبية — مجرد غرض أو « تمرين » على الكتابة ، معلما هو الحال عند كتّاب آخرين ، فقد ظل إنتاجه الشعري حتى النهاية موازيا لإنتاجه النثري ، بل إن نثره هذا كان يبدو له حيدا عن المسار الطبيعي لإبداعه ، أو ملاذاً من كيوته كشاعر .

(٥) يقدم د. ماهر شليق فريد في مقاله - رجل مؤلف وريعية الإسكندرية لورنس داريل - في مجلة القاهرة ، ديسمبر ١٩٩٠ ويناير ١٩٩١ ، مريضا جيدا وشاملاً لعمل داريل وأعماله والآراء المتباينة بشأن إنتاجه ، كما يورد ثبوتا بما ترجم من أعمال داريل وما كتب عنه في اللغة العربية .

الإيداع والتلقى الشعريين على حد سواء .
وأيا ما كان الأمر ، فإن هذا الشعر يستحق التأمل ، لا
لأن « شعريته » جذيرة بذلك فحسب ، بل لأن النظر إلى
جملة كتابات دريل على ضوء هذا الشعر وانطلاقاً منه ،
قد يكون أحد السبل للاقترب من عالم ذلك الكاتب
المحير ، وتقييمه تقييماً مفيداً .

بعض النقاد — مثل إدوارد سميث — أن هذا الشعر
يفتقر إلى إحكام البناء وأنه لا يعدوان يكون ضرباً من
التسلية ، يميل آخرون — مثل الناقد جون بريس — إلى
وصف قصائده بالحيوية والتميز . وثمة من يرى في شعر
دريل سعيًا — يماثل سعى السرياليين — إلى حشد
الحواس البشرية كلها باعتبارها عناصر حاسمة في

١ — مشهد للأطفال

انظر الأطفال — طيلة الصيف — في الحديقة العامة
قبيلة الأطفال التي تتمنى لو كنت مثلهم ،
فنأى النزوة الصغار الرهيبة
الذين لهم في الفوضى الكاملة ما يدعم
إدراكاً رائعاً للحاضر
في ألعاب المرح والحب ، وحتى القتل
على العشب الأخضر المطلّ الذي
سيشرب محبتهم الكسولة الالهيونية
حتى الثمالة .
منتشرين كعلامات الترقيم بين أمهم
المتوزعة بخطوط ضوء النهار ، القادم من المغامرة

يزحفون بين الأحصنة الخشبية الهزّاة
والطواطم والدمى ، الحيوانات والخواتم ،
إلى حيث المستقرّ الأليف في نوم جنينيّ
حيث يحتفظ معظمهم
بجدول إحصاءات المشاعر التي لا تنتهى
النوم ليست له جذران ، النوم يعترف
بصور الذات المقدّسة ورعيها ،
ولكنهم لا يزالون راقدين
كشيء يُخبّر ، الخدود الناصعة على الأصابع
والعيون والشفاه مُفلقات .
كان كلّ في بؤرة البيت العنكبوتيّ يبحث عن
طفله أو طفلة ، مولوداً ومقيداً
في رعب يشبه حوافّ طاولة
أنجيته العاطفة ، وتبيده الخطأ .
ما الذي يمكن أن يقولوه للمشاهد في النافذة
يكتب الخطابات ويدخّن في عليائه
وحيدا
واقعا في شرك النضج ذاته
ولكنه — رغم هذا — لا يغيظهم طفولتهم
لأنه كان قد حمل وزر طفولته الخاصة .

في هذا الصباح التافه
 شيء ما جعل يغنى
 حيث تنقلبُ الالسنَةُ البحرية على جوانبها
 ويمتطي (الادرياتيكي) ازرقه ،
 وتفتسل
 الشمس على حافة العالم وإجرافه اللامعة .
 يربُّ النهار في الأجواء العليا
 نقيًا حلالًا بالزيزان^(١) ، وبطينا
 يسير كنبته إلى سخان المزارع
 منطفئا في الأرض المنهكة
 منفرجا كراحة يده ، وذاهبا .
 بغر الشجر ، وبرده ، ثم أزميله نياضا
 أطر ريشات الطيور ، ومُرَّ
 سجادا من النافذة ، امسح بالندى
 الصالحين في الكدح ، واصنع
 للعاشقين الصغيرين بحثهما الصغير .
 والآن ، برفق ، لتقبل كل من نومه

سايغُ . واستيقظى يا حبيبتى ،
استيقظى ،
النوىُّ الملولُ منتظرُ
أسفلِ المنزلِ ، مجدافه الطويلانِ مطويان
كالأجنحةِ في انتظارِ
على صفحةِ البحيرةِ القاتمةِ .

٣ — المسيح فى البرازيل

أبعدَ منه ، ومن شِعْرِهِ الانثوىُّ
النابى بانحدارِ ظهره النحيل
أو من راحتيه الناعمتين اللتين تفضننا
في موضعِ دقِّ المسامير ..
كانوا طالعين يثيرون الغبارَ
وبعدُ ، صاروا شرفاتٍ بيضاءتشهدُ الخطيئة .
هنا .. وعلى الخريطةِ المهرتةِ
التي رَقَّتْهَا الفيالقُ من أجلِ روما ..
بعمداحتى عن أوروبا ..
فى البرازيل
المستغفنة بأشجارِ الأحراشِ ..
لا يجد لنفسه وطنا ما

اصْبَحَ قُنْصُلًا مَظْلَمًا لِبِلَادِ الْإِرَادَةِ .
لَقَدْ سُمِّيَ هُنَا ، وَكُرِّمَ هُنَاكَ ،
وَلَمْ يُفْهَمْ فِي أَيْ مَكَانٍ
مَمْتَطِيًا جُرْفَهُ الصَّخْرَى ذَا الْأَصْلِ الْخَشْبِيَّ
فَوْقَ « رِيو »
وَلِإِذْ يَتَحَجَّرُ اللَّهُ شَيْئًا فُشِيئًا
يُودِّعُ الْبَقَعَ الْبَرَبْرِيَّةَ الْبَطِيطَةَ عَلَى الْجُنُودِ النَّظَامِيِّينَ
عَلَى مَدَنِ الْحَمْرِ الْأَدْمَى ، تَأْزِمُهُ .

٤ — الْأَنَا آخِرَ (رَامْبُو)

إِنَّهُ الرَّجُلُ الَّذِي يَسْجُلُ مَلاحِظَاتِ
الْمَراقِبِ فِي قُبَيْعَةِ الطَّوِيلَةِ السَّوْدَاءِ
وَوَجْهُهُ مَخْتَبِئٌ تَحْتَ حَافَتِهَا .
فِي ثَلَاثِ مَدَنِ أُوْرُوْبِيَّةِ
كَانَ يَرِيقُنِي ، أَرَاقِيهِ .
عَلَى نَاصِيَةِ الشَّارِعِ فِي « بُوْدَا » (٧)
وَبَعْدَهَا ، قُرْبَ مَكْتَبِ الْبَرِيدِ ، لَحَةً ..
مَنْ نَظَلَ مَعَطِفِهِ الْأَخْذِي فِي الْإِخْتِفَاءِ ..

أعطيتِ التَّنْوِيرُ نَفْسَهُ ، تَجَسَّسَتْ
على ضيقي بالحجارة .
مرة أخرى تقابلنا على « السين »
على أرضية الماء المائج بالنجوم
اختفى حين وصلتُ للباب ،
ولكن ، هناك ، على الرصيف ، ترقدُ محترقةً
واحدةً من سجاجثره السوداء الاليفة .
لقاءً على الدرج المعتم
حيث انداح المدُّ صافياً كالطيف ،
خيانتها ، وقبالاتها ،
لقد شاهدها جميعا ، وغالبا
ما أسمعُه يقهقه في الحجرة الأخرى .
هو الآن يرقبني أعملُ متأخراً
أشدُّ قصيدةً إلى الحياة ، عيناه
تعكسان عِلَّةً « دى نرفال »^(١) .
أه ، لا جدوى في هذا البيت
أن تسأل المرايا .
إنَّ تَنَكُّرَهُ مُصَمَّتٌ .

(١) الزُّيَّان : جمع (زيز) حشرة الصماد ، تصدر صوتاً منه جاء اسمها .

(٢) بودا : اختصار (بودايت) ، عاصمة المير .

(٣) دى نرفال : جبرار ، شاعر فرنسي (١٨٠٨ — ١٨٥٥) . آمن بفلسفة العلم ، وكان إرهابياً ايديولوجياً والرمزيين بعده . زار الشرق وله مؤلفات رائعة

فيه . انتهى مجنوناً ثم انتحر .

شهوة العين

ابتروا احلامى كما يبترون الشعاعين !
(كتاب يمين)



في البداية تماما ..

في تلك البداية التي تتشكل الآن في ذاكرته مثل ضيعة
بنفسجية في فضاء الزمن ، كانت هناك جبال عالية ترتفع
غرب قريته ومنها كانت تأتي الغيوم والأمطار والمواسف
الشديدة . ومنها أيضا كان ينزل رجال غلاظ عابسون على
بغال رمادية ثقيلة الاجسام والحركة ليبيعوا أهل القطران
وأدوية يصنعونها من نباتات وأعشاب تلك الجبال التي
يسكنون . وكان كلما تمره أركى أو غضب صلحت فيه
مهدة « اسكت » ولا سوف أنادي الغرابية يقيضون
روحاً ! « وفي الحال تخدق ذهنه صورة أولئك الغراب
بملامحهم الشرسة ، ولباحهم الغبراء ، ويميزهم
الحمرة ، وبيقاتهم البشمة . وعندئذ يضم فمه ويهدأ ،
بينما يظل قلبه يرتجف من الهلع .

لم يكن « الغرابية » (أى أهل الغرب - هكذا كان
يسميه أهل قريته) يقتصرن على البيع والشراء ، بل

كانوا يتقنون أشياء أخرى كثيرة . ومن حوله كان الناس
يرتكبون أنهم يشفون من تلك الأمراض الخطيرة
والغريبة ، ويخسبون النساء العاقرات ، ويطردون
الضبابين والجرى والأرواح الشريرة من البيوت
والأجساد ، وينتفون بالغيب ، ويحطرون من شر قريب أو
بعيد ، وينتهون إلى جار يكيد في الخفاء ، أو إلى عدو لم
تكن تراه العين ولا تسمع به الآن . وأحياناً ، وخاصة في
أيام الشتاء الباردة كانوا ينظمون حلقات للذكر تستمر
حتى مطلع الفجر . وخلالها يشربون الدخوف وينشدون
البردة ومدائح أخرى للرسل والأولياء الله الصالحين .
وحين يشد بهم الوجد ، كانوا يغمضون أعينهم ، وتلن
ملامحهم ، وتتراقص لاهم الكثيفة للبراء ، وينتهون في
عالم لا يدرك الناس كنهه ، بينما تظل أصواتهم في الليل
مع الريح ، ودفوفهم تحت أيديهم الخفيفة تتأرجع ملقاة ثم
حدث أن كان يلعب في الوحل مع سبية آخرين عقب
سحابة خريف سريعة ، وإذا بولد الكلبلوى ، وهو صبي

تشدق ! تجتدق ! ويعدنك اخرجوا من احمزمتهم سكانين
بطول الذراع وانشفوا نحوه ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا ا

عندما فتح عينه كانوا محيطين به : امه وابوه والامل
والخيران وكلهم كانوا ييسملون . لجهش باليكاء .

ولعدة ليال ، ظل .. يرتجف محمودا تحت الاغطية
الثقيلة التي كسوها فوله . ويد ان هدات الحصى ،
واختلت الاشباح ، وتلاشت الهواجس روى لاه
ما قاله : ولد الكبلوطى . وفي الحال غشت وجهها سمابة
انفعال . ويمن ان تتلفظ بكلمة ، اندفعت إلى الباب ،
وخضعت هراوة غليظة كانت متكئة على الجدار وخرجت
هاجئة تصيح وتتوعد . وفي الحال حدثت جلبة في القرية
باسرها . ونجت الكلاب . وفاق الدجاج . واطلقت بعض
النسوة شتائم ولعنات . وبكى اطفال . ثم عادت الام
منغوشة الشعر ، وعلى فيها زيد الغيظ . ويد ان اعادت
الهراوة إلى مكانها صاحبت : « لقد هرب منى ابن الكلب ا
واومسكت به لكت فسلمت راسه عن جمجمته ا » . ثم لم
تلبث ان حوكت غضبها نحوه وصلحت فيه : « وانت
يا ولد يا مخنث .. لماذا تسمح لولد الكبلوطى الهامل
الجوعان بان يحوكت إلى قرب امام صبية القرية ا » .

في الليل ، لانت قليلا . وخفق قلبها بذلك الحنان النادر

والجميل كما خطاف . اقتربت منه . ثم قالت له وهى
تداعب شعره ووجهه : « الا تعرف سرتك اللطخة الزرقاء
في عينيك اليسرى ؟ » .

— لا :

— انها شهوة

— شهوة ؟

— نعم يا وادى .. ذات يوم وأنا حامل بك ، اشتبهت اكل
قطعة كبد مشوية .. وكان ابوك غائبا .. ومررت الايام دون

شريف ، يهرج قليلا ، ويلهث طول الوقت وكأنه على وشك
الاختناق ، يحدق باستغراب وريبة وكأنه يراه لأول مرة ،
ثم يصيح عابس السحنة ، جاحظ العينين ، وسبابته
الغلظقة مصوبة كالسكين إلى بؤبؤ عينه اليسرى :
« تماالوا يا اولاد ا في عينه اليسرى كتز ا » احلقت به
العين . وظل مكانه يرتجف في كدورنه الملتخ بالوحل
تحت سماء تتساقب فيها السحب ملثما تتساقب الخيل .
« افتح عينيك جيذا ا » صلحوا فيه جميعا . ولتحمها
حتى راحم يشعين وقصارا كأنهم ضلادع فاجأها جفاف
المستنقع الذى تعيش فيه . وعندئذ قال له ولد الكبلوطى
بلهجة الكبار اذركين لامور الدنيا والدين : « اسمع
يا ولد .. في عينيك اليسرى كتز ا ولو اكتشف الغرابه ذلك
لدبحوك ا » .

وعندئذ بدأ ذلك الخوف الذى لم يعرف مثله قبل ذلك ا

هيط الليل . وامتلأت القرية بأصوات الرعاة العائدين
من المراعى ، وبروائح الشياه المبللة بالطر ، ويلغظ
النسوة ومن يهينن طعام العشاء . وانصرف هو في الركن
القصى في البيت ، وانكس في كدورنه ملثما تنكش
الفران الذعورة . وشبنا فشبنا خيل إليه انه يسقط وسط
دائرة سوداء لزجة كالقطران . ثم سمع ضجيجا شبيها
بأصوات حوافر بغال ثقيلة تتساقب على ارض صلبة :
تكك .. تكك .. تكك .. تكك .. تكك .. تكك ..
الغنيث ، اختزلت ذهنه اشباح « الغرابه » قائمة ويشعة
ومندرة بالويل . وفي لحظة ما احلوا به واستنأنهم إلى
الامام مثل الخنازير . وبسرعة الريح ، حملوه إلى تلك
الجيال العالية ، ثم اشدوا خيولهم امك ليهيها حتى لاس
السماء . وراحوا يضربون الدفوف مهللين ومكبرين .
دجندق دق ! تجندق دق ! تجندق دق ! تشدق ! تشدق ! تشدق !

أن أسأل ما أشتهى . وعندما ولدت كانت قطعة الكبد المشوية التي اشتيتها في عينيك اليسرى ؟ » .

هذا الليل من حوله . وتلامعت نجوم بعيدة في خياله . و لو يخرج إلى الحقول ، ويسرح في العتمة الباردة حتى الصباح متحدثاً أشباح « الغراب » العابسين ببغالهم الرمادية ، وبشطحاتهم الشريرة ، ويسكتونهم التي بطول الذراع ، وأسنانهم المتدفة إلى الإمام مثل أسنان الخزاريين .

ومن الغد خرج شاهرا رجلته ، وعازما على أن يمرغ رأس ولد الكيلوي في الوحل . وجدهم هناك قرب زيتونة « منصور » مستنقرين ومكرولين مثل طيور اليوم قبل انفجار العاصفة . وحالما راوه أشاحوا عنه بوجوههم ونفروا منه « من الأفضلك أن تعود إلى حجر أمك » قال له ولد الكيلوي مبتدأ وهو يدير ظهره للنحنى قليلا .

عاد مهزوما إلى البيت ، انحصر في الركن . وطول النهار ظل يعضض وحده واليه .

ثم حط الشتاء ثقيلًا وموحشا مثل غول الجرافات ، فغتمت الدنيا ، وتغشت تلك الجبال العالية قرب قريته بكتل من السحب الداكنة . وراحت الرياح تهاول في الأحراش ول يطن الأودية ، وهذرت الجمال هائجة ، وامتلا الفضاء بأصوات الرجال وهم يطاردون جيوش الزنازير التي امتلات بها السماء وحقول الزيت وبوضعت بقرتهم السوداء عجلا أحمر جميلا . وأرسل أبوه في الليل وهو ملوف في برنسه الأشحف تلك الأغاني التي تملأ نفسه . شجنا لا يذا ، وتظل تهدده حتى يفرق في نوم عميق . غير أنه مع مرور الأيام أحس أن وحدته أضعفت وطالت وأقفرت من المفاجات ومن اللع وذات يوم عاد إليهم حاسبا أنفاسه ، وقدماء له تكاد أن تلمسا الأرض

لم يشيحوا عنه بوجوههم ، ولم ينهروهم مثلما فعلوا في المرة السابقة ، اندس بينهم في واحد من تلك الأماكن السرية التي يلجأون إليها هربا من البرد ومن عيون الآباء . ومنفرج السلكين أمام النار التي لو قددها ، راح الكيلوي يروى حكايته العجيبة ، وعيناه الصغيرتان ترقان طول الوقت ويدها الصغيرتان تتحركان في الفضاء وكأنهما ترغبان في أن تضفيا على الكلام معاني أخرى . وكان الآخرون ينصتون إليه بانتباه شديد تماما مثلما نصت أهل قريته لخطبة الإمام يوم الجمعة : « اسمعوا يا أولاد .. اتعرفون من أين يأتي الغراب ؟ إنهم يأتون من يالدا لا تنقطع فيها العواصف والأمطار بلاد سوداء قاتمة مثلهم يجثم عليها شتاء أبدي . وهل تعرفون أين يسكنون ؟ إنهم يسكنون مغاور كهوفها مثل الذئاب والأسود والماعين وليس هناك من يشاهمهم في فن السحر والعزائم . وقد سمعت أن البعض منهم قادر بواسطة ذلك أن يحول المرأة أو الرجل إذا ما أراد الانتقام منها أو منه إلى كلب ينبع في الخلاه ، أو إلى قط يعوى من الجوع ، أو إلى قرد يضعضع الناس في الأسواق العامة ومثل هؤلاء الناس يجوبون الأرض طول العام بحثا عن الكتوف السرية . وسعيت بشيرون علي من في عينه علامة تثل عليها ، يسهره ، ول رمشه عين يصيح ساهيا مذهولا لا يمي ولا يدرك . وعندئذ يشيرون إليه بأن يتيمهم ، فيفعل ذلك ساهرا طيعا ، ويسير وراء بغالهم الرمادية الثقيلة غائب الذهن تماما . ونحن يبتعدون به عن أهله ، ويصلون إلى قم تلك الجبال العالية ، يوقدون نارا عظيمة ، وحولها يشيرون في الدوران ضاربين الدفوف ، ومندشين الدائح والأناكر . ويظنون هكذا حتى ييلغوا تلك الحالة التي يشيرون خلالها أنهم خلف مثل الريش ، وأنهم قادرون على حل الأغاز وتكشف

الأسرار ، وعندئذ يحيطون بضميتهم ، ويذبحونها من الوريد إلى الوريد كما تذبح الشاة . وفي اللحظة التي يتفجر فيها دمها ، يتكشف لهم سرّ الكنز المخفي ١ .

يصمت ولد الكبلولى . يلتصق الصبية ببعضهم بعضاً ويعينهم تتلاصم من الهلع . وإنّ الريح غاضبة . وتخبر النار . ثم يحلّ الليل مليئاً بالأشباح والوسوس . وتحت الأغصان الثقيلة تداهمه الحصى من جديد .

بعد ذلك أصبح يغمض عينيه كلما رأى غريباً ، ويتحاشى السير وحيداً في المسارب والمقوّل ، ويتجنب حكايات ولد الكبلولى . ومرة عديدة يال في فراشه خوفاً من أن يخرج وحيداً في الليل فيختطفه « الغراب » ويذبحونه على قمم تلك الجبال العالية . وكانت الأشباح والوسوس تطارده طول الوقت . واشتدت به الحمى ذات يوم حتى كانت تفنك به . وحين شفى منها طالت به أمه في أضرحة الأولياء ، ونبت ديكاً لحمر أمام ضريح سيدي أحمد ابن سعيد .

ثم فجأة تحركت السنة الكبار في القرية لتردى وقائع حرب شرسة تدور رحاها وراء تلك الجبال العالية . ووقف الصبية في الريح يتنصتون عَلمهم يلتفتون شيئاً من دويها الهائل . وراح ولد الكبلولى يطوف في أرجاء القرية لاهثاً ، ومنحنى الظهر ، وساقه اليسرى تخرج قليلاً ، ليستسقط الأخبار ، وكان دائماً يلجأهم بحكايات أشدّ غرابة وهولاً من ذي قبل : « اسمعوا يا أولاد ... الناس يقولون إن الحرب التي وراء الجبال العالية تدور بين الغرابية وقوم من الكفرة ، مُكْرٌ وشقر وذئق العيون .

ويقولون إن هؤلاء يحاربون بالدافع والطائرات والديابات ، أما الغرابية المساكين فهواجهونهم بالمداري والصصى والمهراوات والسكاكين ... » وذات يوم ارتجفت

قلوب الصبية حين مرّ بقريتهم غريباء بلحي كثة غبراء ، ويعيون محمرة ومتنقحة . ومن أجسادهم التي انهكها السير والجوع كانت تلوح رائحة تلك الحرب التي بدت لهم مع مرور الأيام شبيهة بخرافة مرعبة لا نهاية لها . ثم مع قطع الطوى الكبيرة ، والأقمشة الملونة التي يأتي بها أبائهم من الأسواق ، جامتهم أخبار تقول لهم إن تلك الحرب التي قتلت ألقا من الدواب والعباد ، واحرقت مدنا وقري وسهولاً وغابات قد انتهت ، وأن نساء الغرابية يزهندن فوق قمم الجبال العالية بغوق السطوح فرحاً بشيء يسمى الاستقلال . وجمعت عيون الكبار من فرح لم يكونوا يدركون معناه . وبعدئذ هدا كل شيء من حولهم . ومرة الفرانقي بطيئة باتجاه الجنوب مباشرة بخريف ممطر . ولم يعد ينزل من الجبال العالية أولئك الغرابية على ظهور بغالهم الثقيلة الأجسام والحركة . وغنى ولد الزبانية عاشقاً متيقناً على الروابي هناك حيث ترعى شياهه :

أما بلادي بلأد أفريقيا بلأد الوَحْمَ والعلايل
لما بلادي بلأد الصُحْرَا بلأد الرِّثَا والغفالي*

ومرت الأعوام ، وكبر الطفل ، وتاه في العالم الكبير غير علميء يتكك للطفة الزرقاء في عينة اليسرى . وسلمته المحطات إلى المحطات ، والمدن إلى المدن ، والبياح إلى

* (أي : بلاد بلاد الشمال ، بلاد البرية والأعراس . لما بلادي .
بلاد الصمراء ، بلاد الرزنى والفضائح للكعبة) .

الفتى يدقق النظر في تلك اللطخة الزرقاء في عينه اليسرى . حين انتهى ، سجداً بالضغط ضاربين بأيديهم على البساط حتى انقهر الانتماض على وجه الجرسونه البافلورية الثقيلة الازداف .

عند الساعة الحادية عشر تقريبا ، ودّعه وعاد إلى شقته هادىء النفس وسعيدا إلى حد ما . وبعد أن شرب كأسين متتاليين من « الكونياك » تمدد على الفراش بهذاته ويكامل لباسه . ووسط الصمت والهدوء ، سرح بذاكرته في الماضي : وفي سنوات طفولته البعيدة ، وراحت الصور تتسابق في ذهنه بطيئة مرة ، وسريعة مرة أخرى . وبينما هو يمارس تلك اللعبة الممتعة والمسلية في آن ، رنّ ناقوس الباب . وفي الحال فتحه دون أن يتردد واولحظة واحدة ، ودون أن يطول بذهنه أى سؤال عن ذلك الغريب الذى تجرأ على أن يزوره في مثل تلك الساعة من الليل . ولم يندهش حين وجد نفسه وجها لوجه مع ذلك الفتى من قوم الغرابية الذى كان التقاه أواخر المساء ، وكأنه على موعد معه . ومقتورا ، وعابسا ، وعيناه تستعلان حفا وغيظا ، اندفع ذلك الفتى داخل شقته دون أن يحسبه أو ينظر إليه . وحين وصل إلى قاعة الجلوس ، وقف راح يتأمل بالسمفاز اللوحات والصور التي تزين الجدران ، ثم اقترب من الكتب . وبعد أن تصفح البعض منها راح يمزقها ويرسها برجليه . وكان كلما سعى إلى تهدئة راح حاول منه من ذلك ، صاح فيه صيحة تهجده في مكانه دون حراك ولا كلام . ومع مرور الوقت كبر خروقه ، فراح يترجف وكأنه يقف عاريا تماما وسط الثلج . ثم فجأة بدأت الشقة تتسع ، وراحت تتمطع وتتمطع حتى تحوالت إلى باحة من الأسمنت ، عارية وموحشة مثل بلحات المسجون . ومن فوق المحيطان الرماندية العاليان التي تحيط

البحار . وفي ضباب من الشمال وهوجها ، دفن هواجسه القديمة ، وتلك الحمى الشديدة التي كانت تنتابه كلما فكر في أشباح الغرابية ينزلون ، « عابسين من أعالي الجبال على ظهور بغالهم الرماندية الثقيلة . وفي سراديب النية وإنفاقه الطويلة تلاشت عوالم قريته البعيدة ، وصور أصدقاء الطفولة ، وحكايات ولد الكيلوبلى التي يقف لها شعر الرأس . وذات صباح قاحل ، عقب ليلة سكر طويلة وسط الفصيج والسخان ، وقف أمام المرأة يستطلع امره . وفي النظرة الأولى فوجيء بظهور تجاعيد بشعة حول عينيّه ولحمه . وفي المفزقين نبتت شعرات بيض . وانتبه إلى أن اللطخة الزرقاء الصغيرة قد اتسعت وكبرت وأحاطت بعينه اليسرى من جميع جوانبها حتى لاحت شبيهة بأثر لكمة عنيفة وحالدة . والوجه كله تحت الصلعة المنقرّعة بدا متورّما ، ومختلفا بسبب تلك الآلام الحادة المتراكمة في أعماق النفس . وعندئذ أدرك أنه ابتعد تماما عن برأته ، وأنه واج تلك الغلبة السوداء الباردة التي تقضى إلى العدم الكبير .

ولمّ الحزن ، فخرج إلى المدينة الكبيرة باحثا فيها عن مكان يخفف فيه وطأة هواجسه ومخاوله الجديدة .

التقاء أواخر مساء في بار معتم من يارات حى « شوابينغ » ، بميونخ . كان طويلا ونحيفا ، بمعطف أسود يلامس قدمه ، ويرأس كرأس الفقصه ، وبوجه أسمر حرقته المتعاب والام الغريبة والطراف الطويل ، وبعينين صغيرتين ذابلتين . وعقب بدقق قصيرة ، تخللتها تلك الاسئلة والاجوبة العادية ، اكتشف أنه من قوم الغرابية . وحين أقام الحديث والشراب . بينهما شيئا من الولد ، روى له هواجس طفولته ، وإلهام الحمى ، وحكايات الكيلوبلى عن الكنوز السرية ، وطول الوقت كان ذلك

بها . اطلت رؤوس شقراء ، وراحت تتأمل المشهد بعين
شرسة وباردة وبوجوه كأنها وجوه الموتى المحنطين وازداد
الفتى خراوة وعنفًا . وارتفع صوته مهدداً ولاعنا
ومتوعداً . ولما بدأ يتوسل إليه ويترجاه ان يكف عن ذلك ،
ارتسى عليه ، وجرده من ثيابه في رمشة عين ، ثم شرع
يجره هكذا على الأرض الصلبة الباردة .

ومتشدين دماث وأنكار بلغه لم يفهم منها كلمة وفي لحظة ما انتبه إلى أن كل رفيق صباه يجلسون على أحد فروع الشجرة ، متمايلين المشهد وأجعين وملتهفن ببعضهم مثل فراخ خرجت لتوها من البيضه . وفي وسطهم ، كان ولد الكيلوي يرقص متعبا وحزينا . وعلى وجهه المحفور بالتجاعيد ، اليأس والخوف . راح يقضم ، ويحرك يديه الموثقتين في اتجاههم . وحللا انتبه الغراب إلى ذلك ، انعطاعوا عن ضرب الدفوف وعن الانتشار ، واندهعوا نحوه عاصبين سيكتفئهم الطويلة تلعب في ضوء اللهب . وفي اللحظة التي كانوا يتأهبون فيها لأبصاره من الورود إلى الورود ، استيقظ .

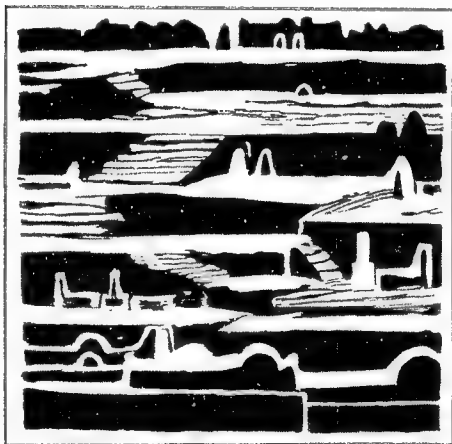
IN München steht ein
Hofbrauhaus - Eins, Zwei,
Gsuffa...



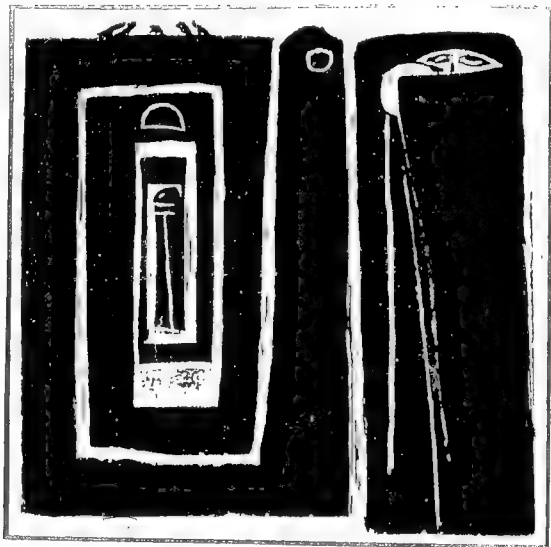
فلسطين



لمصيدة للشاعر مظهر النواب عن فلسطين



طريق الجبل إحدى قرى المغتيا



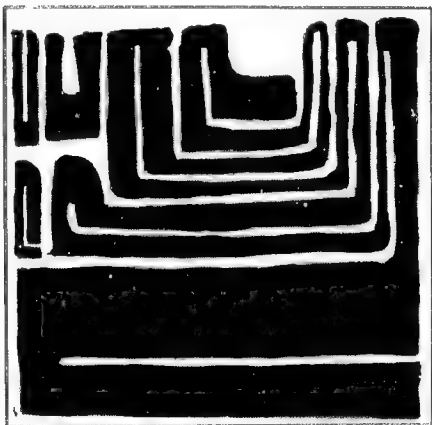
مسلسل القرية المصرية



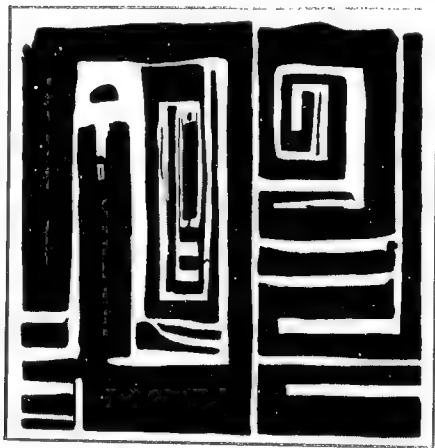
المجاعة في أفريقيا



مسند القرية المصرية

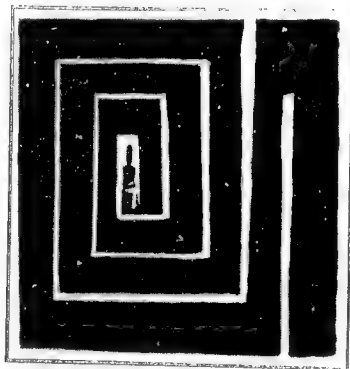


مقابله الهویچاچما دی



1961





القدس الالهاس

الخطيب

● ● عندما اخذت انقل بصري بين هذه اللوحة او تلك : من لوحات الفنان التشكيل فتحي احمد ، محاولاً ان استنطق خطوطها والوانها .

فلجأنى صاحبى بالسؤال ؟

ماذا يريد الفنان أن يقول ؟

هل تجد في هذه اللوحة غير مزيج من الخطوط والالوان ؟

ماذا تمثل هذه النواخذ المقلدة والابواب ؟

وهل لهذه الجذور المتطاوله ، التي تغيب في بحر من الالوان من وظيفة ؟

والثقت إلى صاحبى وسألته يدورى :

هل أبحث لك بشيء ؟

قال : بلى .. بالفراغ الذى لا حدود له .. يحيط غارق في الفراغ . يفتحم الضوء المتسأل عليه خلوته .. كأن ينبوع يتفجر في عمقه . ثم يسمع من هذه الطاقة الوحيدة .. ويتوزع .. فإذا ما تواصلت نواير اللون الأحمر الدموى .. أربكت الفراغ .. وصدمت أسطوان الظلمة : ذات السواد الحالك .. فارتدت وجلة .. وساد الفراغ ..

الا ترى كيف يمجز اللون الرمادى البديف .. أن ينجدها .. فيضيع .. بدوره — في غلاغل الفراغ ؟ .

هل ترى في اللوحة غير ما أراه ؟

قلت : أبداً .. لا أرى غير ما رأيته !

ولكن قل لي : ألم تجب على سؤالك بنفسك ؟ .. وأن ما أوحته اللوحة إليك فيه الكفاية ؟ لقد قالت اللوحة لك كل شيء .

الا تشاهده معي ان هذا الصراع الذى تلحمه ، عندما تستنطق ملامحها . وهو يتسلل خفية — تارة — ويتدفق صليخا — تارة أخرى — متدفعا من بؤرة قصية ، في زاوية من زواياها .. أو قل .. من عين واحدة متفتحة . وكأنه قذيفة تنطلق من فوهة مسدس غير مرئى .. لتصرع الجسد الميت ؟ .

الا يكفى هذا التجاوب الحى والخلاق : بين إبداعات الفنان وبين علو المثلثين لفنه والمجيبين بإشارات أخيلته ؟

إننى أستطيع أن اتصور — بلا مبالغة — من تأمل العميق فى صراع ألوانه وصخبها .. وهى تقترش بعض منابع الضوء فى اللوحة ، فى بحر ساج من الصمت . وفى تعانق الخطوط : رغم تقاربها وتباعدها ولا نهائيتها .. وفى تلازم المتناقضات ، على بساط هى ، يتلجج فى تداخل عوى للظلال والضوء ..

إن نفس النبض ، الذى كان يعرف على أوتار أحلام يقطعه ، أو فى حنايا أخيلته الضبابية المبهمة . هو الذى يدفع الريشة فى يده ، فتمتاليل ولا تميد . فترسم مع اهتزازتها تلك الملامح التى لا تحجبها عممة أو ضباب . فيتصاعد مع ألوانها جيشان نفس متمردة .. يهور فى داخلها قلق متحفر .. كما يكون عند أى فنان أصيل .

وبهذه الوسيلة يكشف لنا الفنان برموزه هذه : عن ذلك النزوع والشوق ، التملعل فى خبايا عقله الباطن . باحثا فى ثنائيا الخطوط والألوان .. وتداخل الأضواء والظلال . عن الدروب الصعبة التى تتخالف للفنان (مختلفة ظاهرة) فى شجرة مخاض مجتمعى يؤوده عنوان الطلق عند ولادة الحقيقة .

ولذلك أيضا : يتاح لى ، بتأمل وإح وصبر . أن اشاهد مثله : كيف يرفض الواقع الذى لا يرضيه ، فيتبجس الحق فى جسد الواقع المرفوض . وينطلق عبر ألوانه القوية ، بعنف وصخب .. ليثقل فى معظم لوحاته السنة الضوء . مدفعة أو متسللة ، فى أكثر من تيار

الا تراها .. وهى تسد على الموت المكان .. بشاره بالتفتح بالجديد .. بالحركة .. بشاره بالمستقبل ؟

الا تشاهد النوافذ المغلقة .. والأبواب والجس .. التى تشير إليها : مستفسرا عن وظيفتها . وكأنها السدود تنتصب فى وجه هذه البشارة .. تحاول : أن تصد تدفق الينبوع .. تحاول : أن تمتد الانطلاقة الواعدة .. مؤيدة سمة الجمود والرتابة .. يشيعها اللون الأسود ، فى معظم أرجاء اللوحة .. فلا يستطيع إلا ؟

الا تشاهد الطلقة — إياها — وقد تحررت من طوقها ، لتتساح وتمتد ، حتى تمجد جسد اللوحة . باعثة فيه نبقة الحياة .. أعنى الحركة ؟

البيت هذه هى المحمة ، التى لى جزءها الفنان ، فى خطوط بسيطة مختصرة .. والأوان وحيدة قوية غير معزولة . يود أن يفسر لنا بها : (جليلة الحياة) وجوهر حركتها . بأبسط شكل ، وأوجز عبارة ؟ فى رموز حية — على إيجازها — تمثل الواقع .. كما يصطرح فى عقل الفنان المتمرد .. لا كما يرسم فى خياله النزوع نحو التحرر .. وربما الأمل ؟

إننى : أقف أمام اللوحة مثلك يا صاحبنى .. ولكننى لست حائرا أتوه فى مجالها ، فلا أرى نهجها الصحيح . بل يذهلنى صخب هذا الصراع ، مع أنه يبدو لى ولك صامتا . ولا عجب : فنبض الحياة الذى يخفق بين جوارحتها هو الذى يتحدث . ويكون حديث مفهوما لنا ، لأنه يتجاوب مع نبضنا (نبض وينبض) . يحمل إلينا — بالرزم — ما أراد الفنان أن يقول .

يقوله البعض منا .

ولأنه كان فنانا مجتهداً دموياً . فقد استطاع أن
يكشف لنفسه : درويها خاصة به سواء . أكان ذلك في فن
(الجرافيك) الذي اتقنه وأبدع فيه . أم كان بلطحات
الألوان الزيتية .. أم بخطوط الحبر الصيني الميتة الحية
معا ؟

دروياً .. كانت تقوده — دائماً — إلى ارتياد المجاهل
التي لا ينفك يحلم بأن يطويها .. بلحمة عين ؟ .

وكان اللون الأحمر الدموي للتيجر .. من بين
ألوانه .. هو الذي يفتح أمامه السبيل . لأنه : كان أقوى
وأجراً ما في لوحاته من ألوان .

كانت الألوان (الرديفة) المتعددة .. والمتدرجة : حين
ترزح فضاء لوحه . يبرز اللون الأحمر المتدفق من
بينها : أشد عنفاً . وأعلى نبرة . وأجهر صوتاً . فيسد
أمام غيره منافذ الانطلاق .

كثت انتقل بين الأطلال المتناثرة ، في الكثير من
لوحاته . فتبدو لي — في الوهلة الأولى — وكأنها .. نصب
ضائعة . قد دأخت تحت ضربات قدم مسيطر مجهول . أو
أنها : مجرد أجساد مضطحة ، مستسلمة ، لا تبتدى ولا
تعيد ! فهذا الطل التامل فيها : بدت لي حية تتحرك .
ولاحت السنة من الفار الخفية ، تنطلق من مكانها ..
تمجها بؤر . تحاول الألسنة أن تتسلل منها : مترددة أو
مندفعة . فترك رتابتها الظاهرة . فلتصور الفنان : وهو
يضرب بريشته الواثقة وجه اللوحة ، إنما يحاول أن ينقل
إليها — عبر تلك البؤر — تعلمه . فتفتتح عينيها
الغافية . مستيقظة على ضربات ريشته . فتنبجس من
منابع بؤرها المشتعلة : سمفونية من الألوان . وفي بؤرتها
الحقيقية .

واتجاه . قد لا تراه — بكل مفرداته — بعض العيون ،
مكثما يراه الفنان بعين بصيرته . فينقله إلينا : عبر رموزه
وإيماءاته التي لا بد أن نكتشفها بالتأمل والخيال .
الفسيح .. لعل الفنان يأمل أن تنصير للحقيقة بهذا
الكشف في أخيلتنا ، مثلاً انتصرت في خياله . فتعم
الصحة العقول .

وأي ألوانه القوية الصالحة .. وفي إيماءاته المختزلة .
حقائق تتعدى أبعاد اللوحة المرئية .. حقائق تكمن في
خلفية الصورة ، كما يقولون . مع أنها : قد تبدو
لللبعض .. خاوية .. فلا يرون ما هي مشحونة به من
أطراف .

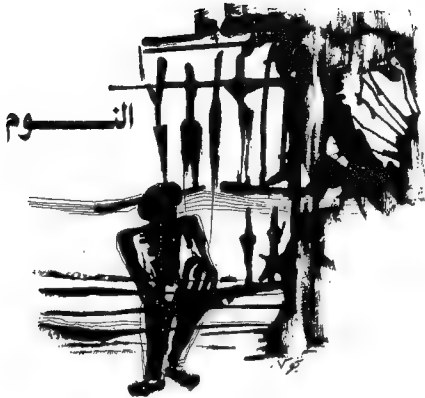
بدأت أحاور صور الفنان فتحي أحمد ، منذ أكثر من
ربع قرن .

جعمني به مجلس شاعر رفيق ، تعربت به في
دراوينه . فلكشفنا : (الشاعر وأنا) : في لوحات هذا
الصعيد الشاب فناناً وأعداً ومشرداً . ذلك أننا :
اكتشفنا فيها قصائد أخرى ، تنلص قصائد الشاعر
يقربها النظر الحالم : من سومة بالخطوط والألوان .
تحدث بلغة الضوء والظل .. لا بالكلمات .

وقد اتاحت لي حواراتي المتواصلة : مع الفنان ومع
فنه : أن أكتشف في إلهابه : إنساناً مضطوياً ، متقدراً رغم
صمته .. ينطوي على نفس متعطشة لمعرفة الحقيقة .
شديدة التمرد على واقع لا ترتضيه ، ليس لها من سبيل
للتعبير عن حقيقتها ، غير الألوان والخطوط .

أسرنتني خطوطه الساجية ، المسترسلة في أبعادها
اللاتناهية .

سمعت في ضجيجها : ملامح أعل صوتاً من كل ما



المدنية حيث يعمل الشاويش عطية .. عمال وجنود متلاصقون .. والكلوب المتدلى من السقف يوش في نعم مستمر وضوضاء مريض يلهث على الجدران المتسفة .. واحتراق دخان المسيل براثة العرق وصراخ المتحدثين وانفاس الموجودين .. وراديو صغير لا يستمع إليه أحد يكاد يمزق بصوته المزيج أركان المقهى وهو يريد أغنية الجندول ..

رأيت أن أتحدث مع الشاويش عطية فيما قدمت من أجله .. فلم أكن أدري إلى متى تمتد هذه الجلسة .. اللاعبين الأربعة إلى جوار عطية حول المائدة يخيم عليهم اللقلق والتربص .. منهمكون في التحديق إلى ما بين أصابعهم من ورق الكوتشينة .. وعطية حائق مهموم تزداد خسارته دورا بعد دور

المقهى صغير كصندوق ضيق غير بعيد عن قوة مطافئ

رايت ان اتحدث إلى عطية .. فقد كان على أن اصحو
في السابعة صباحا لأحضر امتحان الدور الثاني .. ولم
أكن أدري كيف أبدا الحديث وكيف أقول لعطية وسط
هذا الجمع إنني قدمت لأنام عنده الليلة .. وأنتى مرمق
من السفر متعب أشتهدى النوم ..

الظلام في الخارج شديد .. وعلى الناصية الأخرى من
الطريق صف طويل بأش من عربات المنطور تبدو
كالأشباح .. جيادها الضامرة ترفض في سكوت وتحنى
رؤوسها المتعبة إلى الأرض وتقص حوافرها فيما تجمع
تحتها من مياه البول والمطر ..

عطية منهمك في اللعب منضغل بخسارته .. والموضوع
مخرج مخجل وأنا مجهد متعب .. وياكر امتحان الدور
الثاني .. والساعة قد جاوزت الحادية عشرة مساء ..
لكن كيف أبدا الحديث .. وماذا أقول ؟

وكان لاستقبال عطية الفائز في حين دخلت عليه المقهى
أثر كبير في تردي .. لقد رفع وجهه عن الورق لما رأى ..
قال بجمود :

— أهلا .. أقعد ..

وعاد يلعب .. مضت ساعة كاملة لم يحدثنى
خلالها .. لم ينظر إلى .. فكيف افتتح له الموضوع ..
والوقت يمر .. فكرت أن أترك المقهى وأغادر المكان
الكئيب .. لكن إلى أين اتجه ؟ وأين أنام ؟ وأبى لم
يعطنى تفوقا لأتزل في أحد الفنادق يطلب منى أن أبيت
عند عطية هذه الليلة .. فهو صديق وبيته مفتوح لكل من
ينزل من أسرتنا إلى المنصورة ..

تجرات أخيرا وصلت على عطية .. قلت له بصوت
خافت :

— أنا وصلت بقطار التاسعة .. وياكر امتحانى ..
اعتقدت أن عطية سوف يدرك ما أعني .. ولكنه مال
بوجهه ناحيتى وشخط في ضيق كأنه لم يسمع :
— آيه ..

انتفع الدم ساخنا إلى وجهى وهوى في جسدى
اضطراب رذيل .. قلت متلعثما :

— الامتحان .. ياكر ..

اعتدل عطية في جلسته وعاد يفحص أوراق اللعب وهو
يتذم :

— أودم ..

ومضت فترة ثقيلة .. استبدل عطية خلالها ثلاث ورقات
وعاد يطل بحذر في أطراف الورق ثم مال على فجأة وقال
بسرعة وكأنما يريد التخلص منى :

— مانت تعرف البيت .. اسبقنى يا أخى ..

قمت متفعلا ساخنا وقد تملكيتى رغبة في الفرار لم
أقل له أنتى لا أعرف البيت .. وإننى لم أزره من قبل ..
وإن كل مرة قابلته فيها كانت في مقر عمله .. أو في
المقهى ..

الهواء رطب والسكون شامل وأنا أسير في الظلام .. لم
أعد أفكر في عطية ولا في منزله .. لم أفكر كيف أمضى
الليلة وأين أنام ؟ .. ولعل لم أكن أفكر على الإطلاق ..
مضيت أسير طليقا منتشيا والطرق مظلمة مقفرة .. وأنا
أنتقل للنظر بين أنوار المصابيح اليكساء وأبواب المحال
المظلمة .. كل شيء كان مظلما كئيبا والهواء يطير ببعض
الأوراق ويجرها على الأسفلت اللامع ..

لحت عن بعد شبحين .. كلنا عند مفترق الطرق
يتحدثان .. عرفت منهما توفيق .. الذى ما أن رأتى حتى
أقبل يحتضنى مهلاً صائحاً :

— أهلاً .. أهلاً .. أين أنت يا عم ؟ ما صدقت إن
الدراسة خلصت وسافرت البلد .. أبهجنى استقباله
وهزنتى حرارة كلماته .. إلا أننى أفقت من نشوئى حين
سألنى وأنا أسير إلى جواره :

— إلى أين ؟

وجمت قليلاً وأجبت دون تفكير :

— كنت أبحث عن لوكاندة ... عندى ملحق باكر ..
ملحق عربى ..
صمت توفيق ..

شعرت أن أكتويى جاءت سافرة مضطربة .. فلأطريق
الذى تسير فيه كان يقود إلى منطقة شعبية نائية ..
واللوكاندات لا توجد إلا بالشوارع الرئيسية بوسط
المدينة أو في ميدان المحطة ..

ابتسمت في تكلف .. وطال بيننا صمت قلق لم يكن
يقطعه إلا وقع أقدامنا في أرجاء الشارع المظفر ..

وفي نهاية الطريق افترق ثالثنا .. وبقيت مع توفيق
تتابع السير .. كان إلى جوارى يمشى مطرقاً واجماً كأنه
يحمل همًا .. وكنت أحس بما يختلج في صدره من مشاعر
وما يدور برأسه من أفكار إخال أنها حول استضافتى
وتلك الظروف الغريبة التى سافقتنى إلى لقائه في تلك
الساعة المتأخرة من الليل .. وربما كان يفكر في طريقة
تمكنه من الإفلات .. إلا أنه توقف فجأة أمام بيت مظلم
قديم .. رمقنى بنظرة مضطربة ... قال باقتضاب
— تفضل .. هذا بيتنا ..

لم أصدق ما نقلته الذئب وابتسمت في خفى .. وربما
يكون توفيق قد توقع منى بين اعتذر .. ولكنى لذت
بالصمت .. ولم يجد توفيق إلا أن يراجه مصيره ويخطو
إلى البيت فتبعته ..

كان مدخل البيت يارداً حالك الظلمة .. فاختذت
اتمسس مواقع الأقدام على الدرج الخشبي الضرب الذى
كان يصيح تحت خطواتى وأنا أصدق خلف توفيق ..
وأصت أدرى لماذا تذكرت كمال إبراهيم حين التقينا
بحوش المدرسة ويبد كل منا ورقة امتحان اللغة العربية
وهو يقول يائسا :

— خلاص .. ملحق ملحق .. اقرأ ورقتى .. مكتوب
عندى النحلة ..

لكن عبد العال قنديل الذى يطلع الأول على الفصل
دائماً .. تمخل بيننا قال :
— .. موضوع الإنشاء عن النحلة ..
قالت مفعوجاً :

— يا خير .. أتعرف أننى قرأتها النحلة .. وكنت عن
الندل ..

كان توفيق قد وصل إلى باب الشقة في هدوء ولا أنسى
وجه الأم وهى تفتح لنا الباب ... كانت عجوزاً ضامرة
تحمل سراجاً في يدها وضوءه الأصفر يتراقص على وجهها
المجعد .. لم تشاهدنى الأم إذ كنت في أسفل الدرج ..
ظننت أن ولدها بمفرده كالعادة فصرخت فيه نائرة :
— أين كنت حتى الآن ؟ .. ليس عندك دم ..
ألا تعرف لى مريضة لا قدر أن لقت لك في هذا البرد ..
متى تعال ؟ .. متى يتوب عليك ريت .. دعك من أولاد
السوء الذين تصاحبهم .. دعك ممن يسهرونك لنصف
الليل .. ويضيعون فلوسك ... اتجر ادخل ..

نظر توفيق حواليه ومع اننى لم اكن اشاهد وجهه في
الظلام إلا اننى ا لمست بما هو فيه من خجل
واضطراب .. سمعته يريد في خشونة :
— وسعى المسكه ..
ثم التفت إلى وقال ببساطة مصنعة :
— تفصل ... اطلع ..

ولكن ان الام قد نظرت إلى قبل ان تختفى خلف الباب
إذ شعرت بالدماء تدب وساخنة في عروقي والعرق الرطب
يتدلى على وجهي .. صعدت الدرجات البالية وبرت
خلف توفيق في رواق مهدهم تفوح منه رائحة عطلة إلى
غرفة صغيرة لا تحوى من البراش سوى سرير عتيق
ومائدة قذرة ودولاب عار من الطلاء وكتبه تقبع في أحد
الأركان ..

وبدت الام تصعدنى بنظرات عميقة جالفة وتكلف
توفيق المرح وهو يخلع ثيابه واخذ يصادثنى في مواضيع
شتى .. وأنا انصت إليه واجما وأرد عليه في القتضاب ..
والام تلتهمنى بنظراتها البكماء وتزم شفيتها في عيوس
فيقبت مضطربا اتحاشى النظر إليها وقد لازمى شعور
فإن صغير يطارده قط مأكو ..

قدم إلى توفيق جلبابا قدرا تفوح منه رائحة الطيبخ والعرق
وطلب منى أن ترتديه .. خفت أن يكون جلبابه الوحيد ..
فرفضت في إصرار وأنا أؤكد له اعتيادى النوم بالملابس
الداخلية ..

ارتدى توفيق الجلباب وصعد إلى السرير وطلب منى
أن اصعد إلى جواره ... لم اكن اصدق أن توفيق ذلك
الشاب الائق النظيف الثياب دائما يتخذ مثل تلك الغرفة
البائسة سكنا له .. كنت اعرف أنه يعمل كاتباً في أحد
المصانع وأنه يعيش في حدود دخله الضيق .. ولكننى لم

أتوقع أن تكون هذه امه وهذا ماواه .. وتلك حالة
بيته ..

كان الغطاء قطعة قماش منخول لعلها كانت بطانية
فيما مضى جمع توفيق طرفها تحت جسده وترك في ما يكاد
يستتر فخدى العاريين .. بينما كانت المخذة تحت
اصداغنا متصصة بلون الطمى اختلط بها العرق والثراب
وشحم الدهان الرخيص الذى يصفى به توفيق شعره ..
وعلى الكنبه اختفت الام تحت غطاء داكن كبير ولم يعد
يظهر منها غير وجهها الساكن الباهت وجدائل شعرها
الموشاة بالشيب وصدرها الضامر وهو يطو بالغطاء
وينخفض ..

جال بخاطرى وأنا انظر إليها اننى ربما اشغل مكانها
الآن على السرير وانها ربما اعتادت أن تنام إلى جوار
ابنها .. ويبدت لي الكنبه غير معدة للنوم .. فلم تكن
مفروشة بحشية من القطن كما تفرش الكنب بل كانت
مغطاه مباشرة على الخشب بقطعة من قماش سميك لعلها
بطانية مهترئة أو سجادة متأكلة ..

تأملت لذلك كثيرا واكثر في الام هذه التضحية وبقيت
من وقت لآخر انظر إليها واحس أنها غير مستريحة في
رقدتها .. وأن صلابة الخشب تؤلم جسدها الضعيف
وانها أرقه مستيقظة وإن بدت مغمضة العينين ..

كنت يقطا والكل في سبات .. فأخذت أجعل النظر في
أرجاء الغرفة التيلقى السراج لهاته الاصفر فيها
ورديض الظلام بأركانها .. وكان الحبل المترأخى الممتد من
أعلى الباب إلى الدولاب يحمل ثيابا مغسولة يلقى على
الحائط القريب ظلالات قاتمة ويرسم عليه أشياء مزعجة
كانت تجسد في عيني كخيالات أجساد مشنوقة معلقة ..

تهتز في وحشة وكآبة يرين عليها صمت الموت ورمية الإخلام ..

بينما السكون الناصع يقطعه صوت رتيب يتعالى من الدواق المظلم خارج الغرفة لاستكباب نقط من المياه في إثناء فارغ .. كان دويها المنتظم يتعاقب في الصمت الموحش .. وأست أدري ما طرأ على وبدفعني إلى تتبع تلك النقط المتعاقبة بالأحصاء فأخذت أعددتها ساعدا ..

تقلب توابع في الفراش ولولائي ظهره جانبا بين فخديه ما كان يستترني من غطاء فصرمت عاريا .. أحسست بالبرودة تسري فوق جلدی والهواء القارس يصطلم بساقي العاريتين .. حاولت أن أجنب الغطاء برفق ولكنه لم يطاوعني .. فقد تجمع ملتويا بين رجل توفيق وتحت جسده .. كانت البرودة قاسية فأخذت أخفي ما تعري من جسدي بذراعي وجعمت نفسي متقلصا حتى لامعت رأسي ركيبي ، وبت ساعدا أرتعش وانتفض ، لم يجل بخاطري ما ينتظرني غدا من امتحان .. إذ استمررت الرغبة في الدفء والنوم على كل الفكرى بينما صار تساقط نقط المياه في الإثناء الفارغ مصدرا للتوتر والازعاج ..

ابتدأت عياني تنصبان على الحائط ولا تفارقان الأشباح التي ترسمها الظلال .. ومضى خيالي المقيم يستخرج منها مناظر متباينة ويخلق أجواء غريبة لاحت لي الظلال هذه المرة كطريق ممتد طويل جمعد فيه النسيم ، خمولا وردد عليه الضييل بينها الأشجار العتيقة تلهث في بلادة .. وصف طويل من البنات والنساء المزمقى الثياب يسرن في تلك ويرتدين على الأرض في إعياء .. الأطلال سيكون في صمت والنساء تجهشن في صوت مكتوم ... ثم ما هو أبى قادم من بعيد مهيب

الطلعة صارم الوجه يزعق غاضبا في .. يا خليب ... يا ساقط ... يا ساقط ...

شعرت بمن يهزني بشدة .. لففتحت عيني كالحالم تعرلت على توفيق بصعوبة لما جاضى صوته غائرا يقول من بعيد :

— صبح النوم .. الساعة خمسة .. وأنا ذاهب للشغل ..

كنت غائبا عن الوعي .. ولم أدرك أن كنت قد قلت له شيئا أم لم أحبه .. فقد وجدتني في الطريق أطوح قدمي .. للشوارع مقفرة خالية .. الهواء رطب لزج .. ونور رمادي ينتشر والبيوت تنمس في عتمة الليل المنسحب .. كل شيء هادئ نائم .. بعض لقط وكلاب تتعارك حول أكوام الزبالاة وتبث في الطرقات بعض الحياة والحركة ..

وانطلق أذان الفجر يهوب من بعد أفاق المدينة .. تتداخل أصدائه في السماء هلمسة نائية كأنها تهل من عالم آخر ..

كانت الساعة قد جاوزت الخامسة والامتحان يبدأ في الثامنة .. بين أذهب ؟ .. كي أمضى هذه الساعات الثلاث ؟ ...

داخلني شعور مياض يائس وحيد غريب .. منهك مجهود .. بهي رغبة لا تقلم في أن أتمد وأستريح .. وأن أنص ..

اجتذبتني ثلاث درجات رخامية تحت باب منزل مغلق .. كانت تلعب .. الزخام يارد مندى بالطرطوة . لكنني استرخيت بجسدي وأستندت ظهري إلى الباب وركبت رأسي .. أنسلت راحة غريبة في أطراف .. خدر جميل أثقل جفني .. أغلق عيني .. لأزالت أمامي ساعات ثلاث .. الوقت طويل .. والنوم أذيق ..

سكيتشات

لم عيد الكريم

كانت امرأة زاهية
لم يجنّها البنون
وكانت قرتب أيام زوج حنون .
بعد أن يستريح بغنوته
تحمل السطل نحو « السبيل »
لتحدث جاراتها
عن حياة غدت خاوية
رتبت أن تجيء له
بفتاة لتتجب ..

زفته ، بشرت الجارات بالحمل :

في عجل زغربت

لتبشر بالولد الأول

استقبلت من يهنىء

ثم انحنت تتضايل في زوايه

وابتدا الضوء يخبر

الخطوط تغضن سحتها الباكية

زاد ابنائه ملأوا البيت فوضى

وظلت ، كعادتها ، ام عبد الكريم

تجىء بسطال إلى « فيجة » نشفت

لتساهر جيرانها

حيث لا يقبلون

عندهم في البيوت الصناير

لكنها تنوكاً مرتاحة .. حانية

وهي تحكى عن الزوجة الثانية :

كيف تنسى الصناير مفتوحة

تتحدث حتى تكل

فتسند مرفقها للجدار

تروح بوقفقتها غافيه

نوستالجيا

إنها ليلة هادئة
مطرٌ ...
ومزاريب تشرخُ رعدُ
كأن جبلا يقوضها غضبُ
والرياح تئن وتزعق ...
لكنها ليلة هادئة
الشبابيك مسنودةُ
والكبار ينامون بين تغمغم أحلامهم
وبقايا من الجمر في الموقد المتراخي
وأحضان جدتي الدافئة
ليلة هادئة
لم يعد عندنا
غير هذا الهجوع الرخيم
وحكاية جدتي الهاتئة :
فارس ..
وجيبته نائبةُ
وقصور وحاشية وعدو لئيم
وأجراس سحر على شجر

ورحيل إلى خطر
فارس ينتهي من مخاطره ويؤوب ،
نؤوب إلى القرية الغافية
العالم هادئة
والمزاريب تلمع أصواتها تحت برقي
نسالم أقدارنا
وتتراخي الجبال ، الجفون ، الليالي ،
وتكمل نايات ربيع الجبال
ترانيمها الباكية



أسماك

هل تلعب الأسماك وسط الماء
أم تضجر ؟
هل خوفها هو سر يقظتها ؟
أم الماء القراح
يوائم الأسماك كي تسهر ؟
ولعلها في الليل تخلق ماعها
تدنو من الشيطان تسترخي لكي تسمر
ولعلها لولا ضجيج الناس ، تخرج في النهار
تزيد وهج جمالها بالشمس
تجعل لونها أحمر .

موتسارت الطفل .. موتسارت العظيم

هناك كثير من المؤلفات التي تناولت حياة الموسيقار
الفا ، موتسارت ، سواء الشخصية منها أو الفنية ،
الإنسان الفريد الذي آمن وعاش من أجل قيم الحب
والسلام والدفاع عن هذه القيم ، والذي بدأت
البشرية تدرك مدى أهميته وعملته مؤخرًا بعد أن
نظر إليه العصر الرومانتيكي بقدر كبير من التعالي ،
على أنه الطفل « المعجزة » صاحب الموسيقى اللطيفة
الراقية .. موسيقى ممتازة جدًا ولكن بها سمات
طفولية تجعلها قصيرة !!

ثم بدأ الوعي التدريجي بأن هذا المؤلف العظيم ؛ نقل
إلى العالم رؤيًا وإيقاعًا وثراء فريدًا من خلال أعمال في كل
مجالات الموسيقى والدراما الموسيقية مما لا يحصى في
مجاله أو عمقه أو تحدياته ، ولم يعد يتهم بالطفولة بل
أصبحت هذه التهمة إحدى صفات العملاقة !!

وعلاقتها بالحفاظ على بعض مواصفات الطفولة لتستمر عبر البلوغ والنضوج بل تتخلل الحياة بأسرها .

الحدث التعليمي الفريد بالنسبة لموتسارت أن والده موسيقى وله مؤلفات عديدة ، ومن هذا حدث المعادلة التي تولدت منها ثورة في التعليم . كان الطفل معجزة في الموسيقى وتواجد في بيت موسيقى ، بالتالي كانت أمامه أدوات تطوير إمكانياته . وكان والده يعلمه وهو في سن الرابعة ، فلم يكتف موتسارت الطفل بذلك التعلم بل كان يطور ما يتعلمه منذ البدء ، مؤكداً المواصفات الاستكشافية والابتكارية الهائلة للطفولة

ومن الأشياء الطريفة متابعة كتابات والده عنه لأصدقائه في بلاط أسقف سالسبورج يقول إنه كلما علمه شيئاً ما فإنه يتفوق ويفكر ويطور فيه ! حتى بدأ يكتب كونه نشرته للبيانو وعمره خمس سنوات ، وقد نظر الأب إلى النوت الموسيقية التي كتبها الطفل باستخفاف ، ثم صمق عندما وجد أن للمؤلف « الطفولي » بنياناً ومعماراً ورياضة موسيقية .

هذه البصمة أو قل الصدمة الشديدة على وعي المعرفة الغربية ، كانت أحد مفاتيح النعوى إلى الطب النفسي وأحد مفاتيح التطوير الجذري في التعليم والتنشئة والتنمية .

كان التعليم بالنسبة للأطفال يرى أنه ينبغي أن يشكل هؤلاء « الجاهل » الذين لا يعرفون شيئاً - على حسب منظور مسبق يقدمه لهم البالغ الذي يعرف أكثر منهم ولا يدعى ولا يعقل أن يتعلم البالغ من هؤلاء « الجاهل » أى شيء مطلقاً .

مات موتسارت في قمة العطاء والإبداع وهو لم يبلغ السادسة والثلاثين من عمره ، ولعل هذا الموت المبكر من علامات الاستفهام التي يجب أن نضعها أمامنا بعق ، خصوصاً وأن موته وأسبابه يكتنفهما كثير من الغموض .

مفهوم الطفولة

إن أهمية « موتسارت » - حين نعاود الرحلة في حياته وعطائه - تكمن في أنه أثار لدينا تساؤلات حيوية على عدة محاور .

أحد هذه المحاور ما علمه لنا وللحضارة الغربية - التي استفادت من هذه المعرفة استفادة عظيمة - عن مفهوم الطفولة ، وكيف ساهمت حياة موتسارت في تغيير المفهوم الذي كان سائداً عن الطفولة من قبل ، فهذا الطفل المعجزة كسر القوالب المعتادة والسائدة وحرك الفكر الإنساني تحريكاً مذهلاً ، فكان طفلاً معجزاً وبالفعل معجزاً أيضاً . وهذا حدث فريد ومزائل للمفاهيم القديمة السائدة من أن الطفولة حالة نقص وقصور ومحدودية - وأن « الطفل المعجزة » حالة شاذة تؤكد المفهوم ولا تتحداه ، فهي حالة سرعان ما تتعلم ليتحول إلى بالغ عاды أو حتى أقل من عاды .

موتسارت « الطفل المعجزة » ، باستمراريته ليكون « البالغ المعجزة » أيضاً - فتح المجال للثورة الهائلة في الفلسفة وفي المفاهيم وفي الطب النفسي وعلم النفس ، والتي تحولت إلى الاهتمام بعالم الطفل وروايته لنفسه وللآخرين ، وتولدت النظريات عن مفهوم « العبقريّة »

المهارات الإنسانية في سن مبكرة ليكتشفوا قدراتهم الإبداعية في كل المجالات .

فيذا كانت الخرافة الأولى التي قضي عليها موتسارت : هي « أن الطفل كائن لا يفهم شيئاً حتى يصل إلى سن البلوغ ويتصرف على حسب المعيار المسبقة التي يفرضها البالغون » .

فقد قال لنا موتسارت أن الطفل هو الثراء الجديد والثراء الأعظم للمجتمعات جيلاً بعد جيل ، فلا تضييعه واكتشفوا قدراته وابتكاراته وتجديداته .

الخرافة الثانية التي قضي عليها موتسارت هي ما يمكن أن نسميه « بخرافة الكلاسيكية » .

خرافة الكلاسيكية

موتسارت أصبح بالنسبة لنا أبا الكلاسيكيين الذي لا يخطئ ، ولكن القضية المحورية هي أن موتسارت لم يكن يعد في عصره كلاسيكياً وإنما كان يعد خارجاً عن الكلاسيكية بكل المقاييس .

لننحن دائماً ننع في هذا الخطأ ، والذين قدموا أئدياء اعتبرتهم خارجة في عصرهم ودفعوا الزمن بتسريهم « كضواجر » ، نأتي بعدهم بفترة ونقول إنهم عظماء ونعتبرهم غير قابلين للخطأ ، بوقوفنا في هذا الخطأ وإيقاع تلاميذنا فيه نضرب لنا وتلاميذنا مفاهيم حيوية .

الخط الأول في حياة موتسارت الفنية وإنتاجه الفني ، هو الإخلاص للفن الاستكشاف والصدق مع النفس . وهذه ليست معادلة للتقبل الاجتماعي أو السياسي . كما أنها أيضاً ليست معادلة النجاح الاقتصادي .

تطور منظور التعليم إلى أن الطفل لديه إبداع خالص وتلقائي وله طاقات وقدرات استكشافية لا حدود لها وبالتالي من واجب العملية التعليمية أن تبحث عن الإبداع والقدرات الموجودة في المتعلم ، وأن تتفاعل مع الطفل لتستكشف وتطور إمكانياته وتخدم احتياجات هذه الإمكانيات ، وليس للعملية التعليمية أن تفرض على الطفل الرؤيا في كل مجال فرضاً .

ساهم « موتسارت » بحياته وإدائه في التأكيد على ضرورة أنه عند تقويم الأطفال لا بد من إعادة تعريف المعايير والمقاييس بطريقة جذرية ، ولابد من إدخال المنظور الإبداعي والتزام الكلف الإبداعي ، فلو أن موتسارت مثلاً أدخل إلى مدرسة من مدارسنا حيث لم تعد هناك غرفة للموسيقى ولا تعليم ابتكاري ، ليس وأحبط وأعلم تحول في ظل الإهباط والياس إلى تلميذ منحرف أو عدواني ! ولكن من المؤكد أن نظم الامتحان المبينة على النموذج المسبق ستعتبره قاصراً ضعيفاً حيث أنه كان بنذ الطفولة كلما تعلم شيئاً طوره ونمّاه وحرر فيه !

هذا الطفل المعجزة صمم أن يحمل رسالة للإنسانية ، مؤداها أن الطفل البديع هدية الثراء والمعرفة التي تقدمها الحياة إلى المجتمع – جيلاً بعد جيل – وقد تلت بعض المجتمعات هذه الرسالة ، وبتت عليها تغيرات مؤثرة وفعالة جداً ، ويكل أسف لم نلتق بعد هذه الرسالة بالعمق الكال ، حتى ولو أظهرنا الالتزام النظري بما فيها من مفاهيم جميلة .

ومن هنا فقد غير موتسارت المفاهيم السائدة للتعامل مع الطفل ، فمثلاً في اليابان يدارا يعرضون الأطفال لكل أوجه

نأتى لخرافة ثالثة قضى عليها موتسارت وهى :

خرافة « التلحين » وخرافة « الملحن » !

مازلنا نسمى الموسيقى السيمفونى « ملحناً » ونقول إن موتسارت لحن « السيمفونية رقم ٤٠ » فى فيينا ، ويتهوون « لحن » السيمفونية التاسعة ، وبرامز لحن السيمفونية الأولى وهكذا . ويلاحظ أن برامز لحن السيمفونية الأولى فى عشرين عاماً ! فكيف ذلك ؟

كلمة تلحين لابد أن نوجهها بجدية . ويساعدنا موتسارت على هذه المواجهة .

إن مفهوم اقتصار الموسيقى على اللحن وإيقاع شبه أوتوماتيكى يتلوه وينظمه . نكران لكم هائل من التقدم والتطور فى إمكانات الموسيقى ومجالاتها . ولقد اشتكرنا فى مصر والشرق الأوسط مع كل الأمم بل وتقدمنا عليها موسيقياً عدسة فترات فى العصر القديم ، وكذلك كنا متقدمين فى العصور الوسيطة ونقلنا إلى أوروبا كثيراً من موسيقانا ، وكانت موسيقانا وكثير من أفكارنا ورواينا وحضارتنا ، ومنظورنا الأكثر ليبرالية فى هذا العصر من المنظور الذى كانت عليه أوروبا فى القرن الـ ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، من أهم طاقات التطور والانطلاق فى أوروبا . نقلت أوروبا كثيراً من موسيقانا ومن آلتنا ومفاهيمنا ثم تولدت هذه العلاقة التفاعلية القوية فى أوروبا . سبق بها المنظور الأوربى جلودنا النفسى ، فنقلوا عنا الكثير وطوروه واتلحوا لما نقلنا مساحات التفاعل فتيحت طفرة فى الموسيقى – ولنا فضل كما ذكرنا – هذه الطفرة شملت **الهارمونية (التعدد الصوتى الراسى)** و**البولي فونية (التعدد اللحنى الأفقى)** ، والتعمق فى علوم الموسيقى أوجد القدرة على توليد « الحركة » فى الموسيقى ، والحركة لا يمكن توليدها إلا بالتفاعل النابع

فموتسارت كان يكتب لمتابعة نداء أو رؤية معينة فى نفسه ، وهذا يعد مهما لنا بأعمق مما نتصور . لانتنا مرتبطون بحلقة « الفن التكرارى » « وما يريدته الجمهور » المرتبط بدوره برؤية معينة ، من خلال إعلام قوى جداً ، وبالتدريج يلعب الفن دور « التدعيم لما هو كائن وشغل وقت الفراغ » وتتوقف عملية التطوير . واذك من المهم لنظورنا أن نفرق بين الفن التكرارى والفن الاستكشافى .

وإن أغلب الاحيان لا يلقى الفن الاستكشافى الإعجاب ، من أول مرة ، وإذا نال الإعجاب كان هذا استثناء . لابد أن نعى بوضوح أن « العلاقة المعترف بهم » من الجائز جداً . بل من المرجح أن يمرروا بفترة من التجاهل بل ومن العدوان – وقد تطول هذه الفترة لتشمل العمر كله !

وكان موتسارت استكشافياً لدرجة انه فى السنوات الثلاث الأخيرة من حياته (١٧٨٩ الى ١٧٩١) أصبح فى عالمه وأوساط « القوة » فى مجتمعه مرفوضاً ، وكانت ٩٠ ٪ من خطاباته فى هذه الحقبة خطبلات سؤال واستجداء لجرد العيش ، على الرغم من أنه من أعظم من انروا البشرية معرفة وفنا وهارمونية وتطويراً .

وكان المجتمع « متعامياً » عما يعطيه ويقدمه هذا العلاقات . وماساة التعامى عن العبقرية أو العدوان عليها كانت المحرك لكتابات كثيرة عن موتسارت ومنها مسرحية بوشكين شاعر روسيا العظيم « موتسارت وسالييرى » ، ثم مسرحية بيتر شافر الشهيرة « أمالييس » التى تحولت فيما بعد الى فيلم ناجح ومشهور .

من التضاد ، ولا يمكن توليدها بدون التعدد والتعارض
الراسي والأفقي ، وهو ما اقتطعوه لأنفسهم من حقوق
وحرم علينا اجتماعياً وسياسياً وموسيقياً .

ومفهوم الحركة في الموسيقى مهم وعميق وشديد
الحيوية وينبع من إمكانية الهارمونية والبسوفونية
والتعارض والتضاد الذي يولد النظرية والنظرية المضادة
والجماع والحركة ، ثم مزيداً من التعارض الذي يؤدي إلى
الازمة التي تولد الحركة . ومن هذه التطورات تولدت في
الموسيقى إمكانية الحركة . وتولدت من الحركة في
الموسيقى إمكانية التركيب المعماري . ووصلت الموسيقى
فعالاً - ومن جديد - إلى أنها أم الفنون ومن أهم التعابير
عن الحياة ودوراتها وأزمانها ثم انفراجها . والموسيقى قد
وصلت فعلاً إلى هذا الحلم أولاً بالعلم الحديث الذي قاد
الإنسان ببطرته إلى أهمية الموسيقى ، ثم وصلت الموسيقى
مرة أخرى في منتصف القرن الـ ١٦ تقريباً باختراقات
مؤثرة نبعت من العلوم الموسيقية التي بدأت عندها ثم
تطورت إلى حد كبير في الغرب . ومن ذلك التطور أمكن
ميلاد « المؤلف السيمفوني » ، ونطلق عليه
« السيمفوني » حتى إذا كان الذي يؤلف ليس سيمفونية
بالاسم ولكن له المواصفات السيمفونية . ومن أهم
مواصفات السيمفونية أنها معمار وتركيبة لا تعتمد
أساساً على الألحان وإن كانت تغلب الألحان ، اللحن فيها
يمكن أن يكون موجوداً وجميلاً مثلاً نرى عند :
تشايكوفسكي مثلاً ، ولكن اللحن ليس هو كل شيء بل هو
جزء في خطة حركة وتركيبة معمار .

ومن أعمق بالمؤلفين الذين لديهم قدرة ضخمة على
تكوين اللحن الرائع ، ولكنه أيضاً القادر على أن يكون

بنياناً سيمفونياً خطيراً ومتحرراً إلى أبعد مدى بدون لحن
إطلاقاً ، هو موتسارت . وهو في ذلك يحكمنا أوضاعنا
مفهوم أن فلانا « لحن سيمفونية أو » لحن « أوبرا ، كما
يحفوا فكرة أن الموسيقى « تلحين » ، وليست الموسيقى في
أعلى إمكاناتها بتلحين إطلاقاً ، ولا يصح أن تقول ، إن
فلانا لحن سيمفونية ، بل ألف أو صنف سيمفونية .

الأمثلة الواضحة في أعمال موتسارت مثلاً السيمفونية
٢٨ الحركة الأولى : اللحن الأول ليس لحناً إنما علاقات
تركيبية . افتتاحية « زواج فيجارو » هي علاقات حركية
تؤكد منها حركة إيقاع وتعارض . أي لحن يعمل أي
« ملحن » يبارع أحسن من « لحن » الحركة الأولى
للسيمفونية الخامسة لبيتهوفن ومن لحن السيمفونية ٢٨
لموتسارت ، ولكن هذه التركيبات « غير اللحنية » عند
موتسارت وبيتهوفن هي منصة الانطلاق إلى الحركة التي
هي أهم من الزخرفة ، وأهم من مجرد الألحان الجميلة
تساق الواحد تلو الآخر دون تركيب أو مبرر .

ومن هنا فخرافة « الملحن » هي إحدى الخرافات التي
محاها موتسارت ويحذر بنا في عام موتسارت أن نعمل منه
وبه هذه الرسالة .

وتذكرنا هذه النقاط بظاهرة من الظواهر في موسيقانا
عندما نقول ، نريد أن تكون عندنا موسيقى سيمفونية ،
ونقلد من السيمفونية عملية التوزيع ، نقول بيتهوفن
يستعمل أوركسترا هائلاً من مائة شخص فلنضخم
أوركسترانا إذاً ، ربما لأوركسترا طبول وأهواق وآلات
فلنوزع عليها كلها ونقدم أصوات أوركسترالية هائلة تبدو

وكانها سيمفونية . وهي ليست بكل أسف سيمفونية -
فالوزيع وحده لا يخلق من موسيقى الألمان والموسيقى
الزخرفية، سيمفونية .

غيرنا من إطار أو من مظهر هذا الحدث غير الحركي أو
بالأحرى هذا الحدث « اللا حدث » .

وأخيرا تحية إلى موتسارت العظيم في عام موتسارت وفي
ذكرى مرور مائتي عام على وفاته أو مقتله !

موتسارت الذي تحدى مفاهيمنا السانجة عن الطفل
والطفولة

موتسارت الذي تحدى مفاهيمنا عن « الكلاسيكية » ،
موتسارت الذي تحدى مفاهيمنا عن ماهية السيمفونية
والفرق بين التلحين والتأليف الموسيقي .

موتسارت الذي تحدى مفاهيمنا عن الفن التكراري
والفن الاستشكالي .
ولإي المزيد من تحديات موتسارت .

الموسيقى محورها وسرها وما فعلته في تقدم الأمم
وانبثاق وعيها ، ينبع من التمكن من مقاليد الحركة
واستعمال الأدوات الموسيقية لتوليد الحركة والذروة
ومضاداتها ، والتعارض والتضاد الذي يتولد منه التفاعل
الذي يولد حركة وهكذا . وبالتالي تكون قدرة هذه
الموسيقى على أن تحمل وتنقل دراما حقيقية ولأن تدرى
الحياة من منظور درامي وليس من منظور ثبات أحادي غير
متحرك ومتنيس وإن تقوم بعمل استثنائي ، وليس قدرة
الموسيقى مجرد تدعيم لما هو كائن وتكراره ، حتى لو

في العدد القادم

رسالة نيويورك : موت الشعر

في المرايا

احملوني
مثل سكرٍ إلى بيت حبيبي
واتركوني
قابعا في الظل كالوعل
انقُ البابُ مُحْتَالاً بأصواتِ المطر
اتركوني
فيذا قام حبيبي
يفتح الباب ، سامعي
مثل قط أسود في الليل ، أمشي في مراياها

خفيفا كالكحول
كامنا كالصوت في جسم الوتر
هذه الأنثى التى تُعرك قلبى لن ترانى
وأنا سوف أراها
شاخصاً من ورق المائط في هيئة وغل
وهى تُعزى وحدها شيئاً فشيئاً
مثلما يُعزى الشجر
نهدا يطفو على المراء ، أم
ما الذى يجعل قلبى يتشظى الآن في كل الزوايا
ثم يهوى كحجر؟!
احملونى مثل سكر
إلى بيت حبيبى
وأتركونى
ربما ادلف من شباكها كالقط في لحظة سهو
ربما أسقط في الشجر كورده
أو ترانى جالسا ما بين نهدتها
على شكل قمر

اتركوني قابعا في الظل كالوعل
ادق الباب بالقرنين حتى يفتح الباب
فانسأ كريح
اقلب الأشياء في الفوضى وامشي
مثلما يمشى غزال
بين نهديها على سطح المرايا
أو من هذا السفر!

الطائر الأزرق



الزرقاء المتعرجة التي تلقى ، تقويه من أذنبا ، تسمع
وشيش البحر وترددات الموج ، عند نقطة لا تعرف مداها
داخل تلافيف القواقع ، تضمه في سلتها وتواصل السير .
تنتهي إليها صغرات البواخر العابرة منغمة ومنقطعة
ترهف السمع وهي تضم اللقطة إليها .

تقيب الرؤى للقطعة ويطالعها وجه خوليس بعيني
الواسعتين دهشة ، وهي تحاول أن تتابع إحياءاته وحركة
أصابعه ، وكلماته التي يضبط حريفها . تتطرق عينها
يسرب الثوارس المحلقة ، حين يتصلل إحداها عن
الصرب ، منقضا على صفحة المياه في حركة دائرية ، ثم
يواصل صغره الدائري ، ملتحما بلسرب الذي يواصل
التحليق .

تتخلل أصابعها المربعات الصفعة في الصور السلكي
للميناء ، تجول عينها وسطر زحلم البشر والفلاكة

من تلك الفرجة المستطيلة بين أبنية متلاوية الارتفاع ،
تنتهي بأزقة ضيقة ملتوية ومنازل متراكمة الزوايا ، يتساند
بعضها على البعض الآخر ، تأخذ طريقها إلى البحر ،
حيث يبدو بامتداده ، الشاسع وصفحته المجددة اللامعة
التي تكتنفها ظلال وأهية تضيق وتتسع تباعا مع حركة
الموج .. تتكرر الأمواج على الشاطئ ، مخلفة ما انفصل
من الأعماق ، من قواقع وأصداف ورمال وأعشاب
بحرية .

تسير بمحاذاة المياه ممسكة نعلها وإلفقتها ، تفرم
المياه ساقها فتخرج إلى الشاطئ ، تلتصق بساقها
المبللتين طيقة كثيفة من الرمال ، تجلس وتزيحها جانبا ،
تردد بصوت خافت : خوليس .. خوليس .. خليل ..
خاخا .. خااااه ..

يرتفع صوتها ، تنتظر حولها إلى الشاطئ ، الخال ،
تلتقط قوامها صغيرا ، تنفض الرمال عنه وتتأمل الخفيف

والنواخر ، والحبال الصاعدة والهالطة محملة بالبضائع ،
وتتأمل الملاح حين يخيّل إليها وسط الزحام .

في ساحة الحى تفرش رقعته بجوار دكانت سالم ،
وترقب المارة في الساحة وهم يتكئون عند الدكان ليتبادلوا
الحديث مع سالم ومعها ، ومع حلول المساء يتوافد
الرجال قاصدين من الميناء .

تنتبه لوجود البرنس ، يتحدث إلى سالم وهو ينظر
إليها .

— ألتقى خوليس بجماعة من بعده ، لم يفارقهم منذ
الصباح .

يأتى سالم بكر سبين من الداخل ويقول وهما
يجلسان : كانه عاش بيننا زمنا .

— وهل غبت لنا زمنا .

يتناول البرنس قوقعا ، يهمس له ويتأمله وإها ، ويتابع
خطوط أصابعها المتماوجة على الرمال .

— البحر يتأديك .

— والبر ؟

— البر غير البحر يا برنس .

خوليس قال لها ذلك وهو يحدثها عن البحر
والشواطئ البعيدة ، وهي مشنودة إلى أحاديثه
وإشارات يديه ، تفتسم حين تكتمل الصورة في مخيلتها
وهو يحدثها عن تلك الجزيرة الصغيرة التى رفعتها
الأمواج من أعماق البحر ، ثم انحصرت عنها تركة إياها
على صفحة المياه ، فاحتفظت بأثار الموج على سطحها
المحبد ويبتد للقاء من بعيد كمقتن حيوان أسطوري ،

حين يقترب منها يكاد أن يتلقفها بين ذراعيه ، وهى تبدو
طافية مع حركة الأمواج . كان يرفع يديه المنبسطين
دفعه واحدة ، كأنما ينتشلها لثقه من صفحة المياه حكي
لها عن أسراب الطيور البحرية التى تلوذ بها لتلمسا
للدفء في مواسم الهجرات ، ومراحات الأسماك الغريبة
في شواطئها ، وعن مواسم الصيد حين تمتلئ خلجانها
بالقوارب والفيخوت ، وتزدحم طرقاتها بمزيج من البشر
ذوى الملاح المتباينة ، وعن أيامه التى أمضاها هناك ،
والتذكارات التى اقتنتها ، كما تمن جدتها عن السفر على
النواخر العابرة ، والمراوى والمدائن البعيدة ، يدور حول
نفسه حتى تفرس قدمه في الرمل ، ويخطر بالأخرى وهو
يلتفت إليها قائلاً : هنا الأرض المنبسطة تتسع لخطوى .

تلتقى عينها بعيني البرنس ، تزج جانبها الحلية
المتدلية من رباط رأسها ، وتتأمل تلك الخطوط المنسوية
إلى جبهته .

— والكزمن ؟ لى أم على ؟

— زمانك حصانك .

يضحك سالم قائلاً : تعود بجيبك محشوة ، فتقول :
سقرتل من أجل المزيد ، وتعود بجيبك خاوية فتقول :
سقرتل لتعوض ما فلت .

عاد البرنس بصناديق البضائع وجيوب محشوة
بالعملات ، اكتظ دكان سالم بالبضائع ، وفاضت أكشاك
الحى ، تحلق الرجال حوله ، ونشطت حركتهم في شوارع
الحى . قطعت زمرة الطرقات ، وطرقت الأبواب تبني
النسوة القمصان المطرزة وقماش الأثواب ، وأعطية
الرأس . ولعب الأطفال ، وهى تقرأ لهن الطالع ، وتتهدج
الأسن بمكتون النفوس ، وهى تهكى عن المندر والمكتوب

والمأمول والمحظور ، عن مصائر الرجال في البحر ، وما
تجد به الأيام لكنها لم تستطع أن تعرف ، هي
ضاربة الردح ، بماذا وشوشى لها القواقع عن ديب
القلب ، وأراجع النفس .
عاد ليرنس ومعه خوليس .

— لى الذى لم تنجيه أمى ، ولم ينجيه أبى .
كان يتألمهم بوجه باسم ، يتبادل مع اليرنس كلمات
قليلة ، وينظر كل منهما للآخر ، تنقل بينهم حركة
الشفقتين وخطبات الوجه مع ضرات الأيدي ، اختلطت
مفردات البيع والشراء ، بالحديث عن البحر ، ومدن
الشمال .

— وما هي زهرة .
تنتشى جانبا وهي تنظر إليه .
— أخذك البحر واستهوتك أرض الفجر .

— لا أرى البر إلا حين أراك يا زهرة .
— لم تعد بعد يا برنس .

كانت أنوار الكواكب الساطعة تبدد ظلمة الليل في قلب
الساحة ، وتتألق على الوجوه والملامح المنبسطة ، تجمعوا
حول اليرنس وخوليس ، افترشت النسوة جوانب
الطرقات ، وتجمعن في النوافذ والشرفات ، كف المصعب ،
وانغمقت المصيبة فانسابت الألمان ، كان خوليس يهز
رأسه طربا مع الأغاني والألوار القديمة . وإلى الفواصل
بين الأغنيات تدور أكواب الشاي ، وتتصاعد حلقات
الدخان .

أخذ الإيقاع يتسارع مع الحان السمسمية ، نهض
اليرنس فالتصموا الحلبة ، أخذ يحرك ساقيه في خطوات
سريعة يتعالى معها ديبب أقدامه ، وهو يتقدم ويميل
بذراعيه إلى الجانبين متوازنا ، ثم يتراجع في خطوات
مقلية ، وذراعه تتحركان متوازيتين إلى الأمام والخلف
تقلعا انحناءات عل الجانبين ، وخوليس يصفق مع
الجالسين بتسارع الإيقاع ، ومع قطع الأغنية الذى
يتردد كزغردة طويلة .

يا علي يا طليح ياوارد ع الحى .
نهض خوليس . خلع سترته وشمر أكمامه ، وهو
يحرك ساقيه بالتبادل . استدار إليه اليرنس في طرف
الحلبة الآخر ، وأخذت الخطوات القصيرة السريعة تقرب
بينهما ، وذراع كل منهما ممتدحتى لامست أصابع كل
منهما ككف الآخر . أخذ يدوران بلتران ثم تباعدا في
دورة سريعة ، يجولان في الحلبة ، يبدآن الأرض دبة
واحدة ، ويجولان في الحلبة ، ويتقاربان ويتباعدان .
اليرنس يقلع الرمية ، وينبائه اللوى ، وهو يتواثب
بخفة المهر ، وخوليس بقلعة الفارعة ، ويعوده النحيل ،
وجذعه يهتز مع اهتزاز كلفيه بتوافق مع الإيقاع .
يتبادلان الأماكن في دورتهما . حين يلف أحدهما في
منتصف الحلبة ، بينما الآخر يدور ، والطرقات العرق
تسيل وتلتصع على وجهيهما .

ضلت زهرة طريقها داخل الحلبة ، وهي تحمل سطل
الماء المتنج . أخذ يصبان منه ويلتان وجهيهما . رافع
خوليس رأسه فطالعه وجه زهرة بلامحه الساكنة ،
كصورة الإيقونة القديمة . تنساب فيها خطوط الضوء
والظلال ، فتبرز ملامح الوجه في ليونة وصرامة ، وحبات

الترتر والخرز الشفاف الملون تلتصق في رباط رأسها ، يتوقف لحظة أمامها قبل أن يميل ليطبع قبلة على رأسها . يخيم الصمت فجأة ، وتتباين تعبيرات الوجوه . تستدير زهرة ، وتتصرف مسرعة ، ويلحق بها البرنس ، يتطلع خولبوس إلى الوجوه المحيطة به ، والنظرات المصوبة إليه ، ويجلس منكس الرأس . يعود البرنس بعد قليل ، ويأخذ مكانه بجوارها ، وينظر إليهم جميعا ، ثم ينهض ، ويدب الأرض بقدمه .

— لماذا توقفت ؟

وتنساب الألحان ثانية .

يجوب مع البرنس شوارع الحي والمدنية ، تعرفه جلسات الصحبة واللقاءات اليومية في الساحة عند دكان سالم ، واكتشاك التجار وفلانك البيوطية ، ورتل البواخر التي لا تتقطع في اللبث ، وتدل كلماتهم على شفثية بلكنة مخلوطة .

عندما قرر البرنس الرحيل قال : سابقى ، لم يحددنا زمتا أو مكانا ، قال البرنس وهو يديه : حتما سنلتقى ، سيجعنا البحر أجلا أو عاجلا .

وحين يعود البرنس يتقدم على مسامحه اسم خليل ، يسأل : من ، وينظر في نهاية صف الفلايك المتراسة ، فيرى خولبوس واقفا عند الدقة ، واقفا ذراعيه ، ثم يراه يقف فوق الفلايك ، فتتألم به ويكاد يسقط في الماء ، ويتعانقان طويلا .

يمسك البرنس بكتفيه ، ويبعد قليلا وهو يتألم : توقعت كثيرا أن أراك ، لم يخطر لي أن تلتقي هنا .

يضحكان ثم يستطرد قائلا : وما قد أصبحت خليل . جلسات الصحبة يصبح لها طعم خاص يمجىه البرنس ، وحكاياته التي لا تتقطع ، وأمسيات الطرب . لكن ها هي زهرة تتوارى بنظراتها المراوغة حين يلحها على الشاطئ مخلفة وراءها شوارع الحي . — ماذا بك يا زهرة ؟

تتعرأ ابتسامة على شفثيتها : ماذا أحضرت لي معك ؟ تقولها دائما حين يعود ، فيجيب قلأ : أحضرت رمالا من شواطئ بعيدة ، وقوقعا لا مثيل له .

تجربى وراءه متجهمة الملامح ، يتضاحك الرجال ، ويقول سالم : اشتر نفسك يا برنس ، فلن تسلم من لسانها .

لكنه يتأملها طويلا ، وهي صامتة : ليتنى أعرى ما تريد .

يراه تقطع الشاطئ ، وخولبوس يسير بجوارها ، حاملا سلتها ، تبتسم ، ويلوح خولبوس بيده ، ويجوبان شوارع الحي . يتطلع للجميع حوله ، ولا يجد إجابة لسؤال لم يطرحه .

في المساء ، حين يتوافد الرجال إلى الساحة ، يفضون اللطافات التي يملونها ، ويفرغون محتويات الجيوب ، وتنتثر الأشياء : ساعات يد . أقلام . قداومات . أهدية رياضية . بنطلونات جينز ، قطع من الملابس . علب سجائر . ألعاب أطفال صور لمتاجر طبيعية ، وصناديق تفاح ومعلبات .

تحصصها زهرة بدرجة ، تنتقى منها أشياء تطوف بها على البيوت ، يصي سالم عدد الصواني المنقوشة والعلب

المطعمة بالصوف والمناثيل الصنيفة التي استبدلوها بتلك الأضياء ، ثم يلحمها ويصفلها على أرفف النكلان ، يلحم البرنس شاردأ فيقول له : لك ما شئت منها ، لكنه يشيح بوجهه .

يأتى خواويس بصحبة رجلين اجنبيين ، يخرج من جيب سترته علبة سيجار ويوزع عليهم ، ثم يضع العلبة بما تبقى بها أمام البرنس ، يقول لسالم : أريد مجموعة من الانتيكات مقابل ما طلبت ، يشعر لأحد الرجلين وهو شاب فى مقتبل العمر : سيقتل ذلك .

يخرج ايشارب من جيبه ويحيط به رأس زهرة ، تخطفه وهى تتامله ويضرب إلى الرجلين قائلاً : يريد معرفة الطالع .

تكرر رقعتهما ، ويتعلق حوارهم الرجال ، يتقدم أحد الرجلين ، شعره أبيض ، طويل ، مرجل للخلف ، تتراكم الفنون على وجهه . يتناول القواقع ، ويستمع إلى خواويس يهمس له ، ويوصله لزهرة ، وهو يراقبها بعينين ضيقتين لامعتين ، ويتعالى إيقاع عباراتها القصيرة .

— بعد نقطتين سيلقى المرام .

ويريد خواويس رافعا إصبعيه : ريو

— يعنى يومين .. شهرين .. سنتين .. رحلتين .. أو خطوتين .

يتحدث الرجل بصوت محشرج ، فيقول خواويس : يقول إنه عاش كثيراً ، وتوغل كثيراً ، لكنه لا يضمن عمره ثانيتين .

يقول أحد الرجال : قل له يا خليل ، متى وأين ستتهلك خطاه . يضحك الرجل فانرا فاه الخالي من الأسنان ، فيضحك خواويس قائلاً : يقول إنه لا يملك سوى عصاه ولبغته ، وإنه أوحى بحصاه للشلغم ولبغته للبحر .

تتمالى الضحكات ، وتتناثر التعليلات ، ويتنحى البرنس جانبا ، وخواويس ينقل الكلمات بينهم وبين الرجلين ، وتذور أكراب الشاى .
— أحببتها .

ينكس رأسه ، مثلما فعل تلك اللبلة ، وتضطرب ملامح الوجه .

— ألم يكن بين النساء سواها ؟ .

— لم يكن الأمر لاختيارا .

يرفع إليه عينين محمرتين ، ويقطع صمتهاا ترنيمة نوريس منقود ، تتوالى أيام قضياها مستقلة على أسطح البواخر ، والتجوال فى الشوارع والأزقة وأرتاب المطامع والحانات ، وصفقات من تجار ووسطاء ، ومدن وشواطئ شتى ، يجمعان النقود ويبدانها ، واللحظة التى قرأ فيها مما إن يأتيا .

يطواسم خليل ويطن فى أذنيه ، يراه يجمع القواقع فى قبضته ، ثم يثرها على الرمال ، وهو يتحدث إلى زهرة ، ويضحك الجميع حوارهما .

يندفع فجأة ، ويمسك بالقواقع ، ويلقى بها بعيدا ، ويطرح بالراقعة ، يركل « الأشياء باندنيه ويزار : منذ متى عرف الشواجات طريق النى ، ينظرون إليه ، إلى خواويس ، فيواجهه بنظرة حاسنة : ألا يبدق كلامى لك يا خواجه .

فيشير لها بالجلوس ، ترمقه بنظرة سريعة وهو يبحث بأصابعه في مصراع النافذة ، ويميناة جولان في الحجرة ، ثم تستقران عليها .

— أمازلت غاضبة منى ؟

تلح ظلال ابتسامته تترافق على شفثيه ، فتتوارى ابتسامتها فيضحك البرنس .

— هي زهرة التي أعرفها جيدا .

يتأمل ملامح الوجه ، وهي تتماوج بلحنداد وهي تنظر إليه ، ثم تتوارى تطاراتها وتندور في الحجرة غير مستقرة .

— لم أحتمل أن تكوني لشخص آخر .

تستدير إليه بكليتها : أحبه يا برنس

ينظر إليها طويلا ويستم : أحقا يا زهرة ؟

— المقدر والمكتوب .

— وأنا ؟

— أنت البرنس كما عرفته وأعرفه دوما .. معلما أعرف شوارع الهي والبيوت ، معرفتي بالناس حولي ، والأماكن ، والأشياء ، وكما يدور الوقت في مرات ترحالك وقدرتك .

يخبط الحائط بقبضته فتهتز الجدران .

تنهض ، يقترب منها ، ويمسك بيديها : أحبك يا زهرة . تسحب يدها وهي تبتعد ، وحين تستدير تجده في مواجهتها ، تتراجع فيقرب منها ، يلاحق جسده جسدها ثم يحتويها بين ذراعيه ، تلمسه فيناد ضغطا ، تميل برأسها محاولا أن تصرخ ، فتكبح صرختها يده الحظيفة

يخيم الصمت ، ويقترب زهرة ، وتلق في مواجهة البرنس : كفى يا برنس وتمضي مبتعدة وهو يحملق نحوها ، بينما يجتمعون الأشياء المتناثرة ، ويمضي خوليس مع الرجلين .

تلوذ بحمكتها على الشاطئ ، تتلمس خشونة الرمال تحت قدميها ، وتسمع ونديش الموج حين يصطخب ويعلو هادرا بمياه داكنة ، تظهر شفاهيتها في الدري ... هو البحر كان وفي النهاية يكون ، تفتح نافذة عليه ، تنهائى منها طيور النورس ، يأتي معه بأصداء حافلة بالمعابرين عبر الزمن المنصرم والآتى .. تنضم في رائحة الغياض ، وتلمس الحضور ، يلصق عن الكتفين بوشوشات يورعها أعناق الفوق .. تلقى بنفسها لأمواجه فتمتد الجسد المنك والأكدام التي أبقتها الطرقات ، تتلاحم معه في لقاء حميم ، تضمخ الجسد باليود ، يلمس الطحلب الزاقي ، تطفو خفيفة متملجة .. تنفثى فقامات الزيد ، ويتطاير منها شر الماء .

.. وهناك كان خوليس ، يعدّ قسما للأمواج وقدماء مغرسة في رمال الشاطئ .. يشير لأثار الموج على الرمال ، ويطلب منها أن تقرأ طالعها في خطوطه .. وكانت أشعة شمس القروب القرمزية تتخلل بشرته وزرقة عينيه .. تطوى المسلمات ، ويتوقف دبيب الزمن ، تتيب في الألق حين يتلكا قبل الغيب ، تستحضر منه تصويذة الأبدية في الحد الفاصل للمواقيت .. لدى مباح ، والرياح تواشيع عشق .

تسمع طرقات على الباب .. تفتح لتجد البرنس أمامها يتصدر بلامته فتحة الباب ، تنتهي جانبيا فيدخل ، يجلس على الأريكة . تنهض لتعد له فنجانا من القهوة ،

على نفسها ، تتوَلَّف أنفاسها ، وتتسمر بفتح أنفاسه على وجهها ، ويده تثلمس ملامح الوجه ، تستجمع قواما ل دفعة قوية ، وتتفلت من بين ذراعيه . يظل واقفا مكانه كما هو ، يسمح دمة توفقت طويلاً ، ثم تسلمت إلى خده ، ويضئ مسرعا .

قال لها خراويس إنه لوجيء برحيل البرنس ، دون أن يخبر أحداً ، كانوا يجلسون ل السلعة عند مكان سالم يتهايمسون بكلمات قليلة ، عندما جاء كانوا عازفين عن الكلام حتى أخبره سالم .

خرجت زهرة مستطلعة ، قال أحدهم : ليس رحيله كسابق عهده .

قال سالم : البرنس لديه مبرر دائم للرحيل .
وقال أحدهم : كأننا يرحل لأول مرة .
تحاول أن تسأل ، فيشرح لها سالم برجاه أن تبتعد .

تتجمع النسوة حولها ، يتناول القواقع من الفتاة الشابة وتحثويه ل قبضتها ، ثم تخط على الرمال .

— لا سفر من المكتوب ع الجبين

— قريب أو بعيد لازم تشوفه العين

تتوقف ساعمة فتسألها الفتاة ، وماذا يا زهرة ، اكمل تقول إحدى النساء : وماذا يا زهرة عن ملامة الالايين تنظر للوجوه المحملة فيها ، وتتسرب الرمال من بين أصابعها تقول امرأة أخرى : طالك يا زهرة أم طالما ؟

تلملم الأشياء ، وتصيرها فتقول امرأة عجوز وهي تمسك بذراعها : قلبى عليك يا ابنتى

تجذب ذراعها من القبضة اليابسة وهي تنهض : ان يقبض الأرواح سوى خالقها .

يمضي الوقت شديد الوطء ، واليهر صغراء شامعة ، لم تعرف طعم ملوحتة إلا حين تتسرب في الأعمالي . يزو خراويس بصنيه بعيدا .. لماذا ؟ ، ولا تستطيع إجابة . حين يراون عنه يعود خراويس كما يتأدونه ، وحين يتحدث عن شاطئه بعيد ما ، ينفخ قلبها فتتحدث بذراعه ، تضغط بكل قوتها ، ولا تستطيع أن ترى سوى حدود الأفق المتراعى .

يتناثر ضوء الصباح على الوجوه ويضئ جانباً من السلعة عند مكان سالم ، بينما باقى السلعة غارق في الظلمة ، يصمتون فجأة ، وهم يلمحون شيئا مظلما يضيح شيئا فشيئا كلما اقترب ، وتجف حولهم .. كانت زهرة تقترب عارية الرأس ، مطولة الجذائل ، حافية القدمين تنظر إليهم واحداً واحداً ، وهي تمر أمامهم .

— أنا زهرة .. أنا زهرة .. قل لهم يا سالم .. ألسنت زهرة ، قل لهم : وأخبرنى يا حد .. قل لهم خليل هو رجل الذى أحببت .. خليل كما أسمينوه هو من أحب .. ليس هو ، قل لهم يا سالم خليل من أحببت .. قل لهم يا سالم ..

يقترب منها سالم مريتا على كتفها ، فتتصمر مكانها بقوة ، ويتعالى صوتها ، ثم يتعالى ، تضاء نقاط متناثرة في

إليها ، ترفعها بحذر ، ويقترب منها بوجهها ، تدرع أطرافها للكشف عما بداخلها .. تحنو عليها .. تداعبها ، تهددها ، تلاعبها ، تجذب منها أطرافاً ملساء ، تلامسها بوجهها . تتناهى إليها صفارات البواخر العابرة .. تخترق رعدة أعضائها ، يقترب سرب من طيور النورس تضم اللفافة إليها بقوة ، ويتعالى نيبب قلبها ، ويقترب السرب فتشعر يوحز في الضلوع ، ويقترب السرب محلقاً فوق رأسها ، تنتفض اللفافة بين ذراعيها ، ويظهر السرب المحلق حول رأسها ، ويرتفع وينفلت من اللفافة ، طائر لزرق يرزرف متوهجاً ، ثم يشرع جناحيه طائرًا نحو الأعلى .

ظلمة الساحة ، ثم تفتح النوافذ ، ونضاء نلقلأ أخرى ، وتزداد وسط فزاعات المصاريع المشرعة ، تفتح الأبواب .. ويستيقظ النائمون ، والصوت يتعالى متجاوزاً حدود السمع ، والساحة التي تبذنت ظلمتها وسط الأضواء تزبح بالناس . يتجمعون حولها ، لكنه وحده اختفى ذات صباح خلف السور السلكى للميناء ، ومن يومها لم يعد .

يجلسون في حلقات الأمسيات ، يمحكون عن زهرة حين كانت تقلع الشاطئء حاملة لفاقتها ، تتوقف أمام السور السلكى للميناء ، تديم النظر من خلاله ، تتخلل أصابعها المربعات الصفيرة ، ثم تقفل عاتدة وهى تضم لفاقتها

نبوءات الزمن المقبل

(إلى : ملحد أبو شرار)

(١)
يَتَدَقَّقُ فِي شَرِيَانِ الْقَلْبِ الصَّالِحِ إِيْقَاعَ الرِّغْبَةِ
وَالْعَالَمُ يَطْرَحُ فَوْقَ بَسَاطَةِ اللَّيْلِ نُبُوءَتَهُ
انْفَعِلْ بِصَوْتِ الْقَادِمِ مِنْ غَابِطَةِ الشُّهُورِ
يَنْتَهِلُ إِلَى الزَّمَنِ الْمَجْهُولِ
يُغَطِّيهِ ضَبَابُ الْعَمْرِ الْمَتْرُوكِ كَبَيْتِ مُقَلِّدِ

.....

.....

هَذَا إِنَّ الْوَقْتَ تَأَخَّرَ
وَاللَّحْظَاتِ الْمُرَّةُ تَكْشِفُ عَنْ وَجْهِهَا
وَالْقَادِمُ لَا يَحْمِلُ بَيْنَ يَدَيْهِ حَيِيَّتَهُ
لَا يَنْكُرُ إِسْمَ حَيِيَّتِهِ .

(٢)

قال الزاوي : سيجيء إليكم من أقصى الحزن نبؤ
يتودّع فيكم كالدم . خلايا ،
ويشركم بسنن الدرع المغم بالاشواق
ويسبقكم كالظل الهارب .

(٣)

حذقت بزرقة ماء البحر
فأعيايتي التحديق ، وأتلفتني صمتي
والقاسم ينتشر على وجهي ودها اخضر
يُعطرنِي بِشعاع الرّغبة .

(٤)

قلبي مئذنه للمشيقي الفاتح لجواء النور ،
فلماذا ترفضني الأشجار / البحر / عصافير الجبل / خلايا
الرمال
وتتكرنني عاشقتي ؟

ها إِنِّي أمتزج كما الألوان بجسم الغربة
اغتمل بدمعي .. أتساقط كالأوراق الصفراء

(٥)

ساموتُ ، إذن ،
فانتشري يا أزهار الرمان على قبري
أَنْ أوانك ، فانطلقى ، اكتسحى ساحات الوطن المحترق
ولا تحترقنى .

(٦)

ساموتُ ، إذن ،
في كفى بالآثور للقدام
من غابات الشهوة مُمتطيا أمواج الريح
لأعني ميلاد الشمس المتعبة للمسورة
في شفتي أغنية متبورة
في صدري لك مجروح .

المتعة - والمشاهدة الواعية محاولة في النقد السينمائي

فقط على رهافة السمع ، هذا إن لم تحفُّه ، فلا يلتقط
السمع إلا سطوح حوارات الأحداث الفلمية . والذي
أدنى حال المتفرج على ما هو عليه مجموعة من العوامل ،
أهمها في رأيي ثلاثة ، تجمعها رابطة جدلية واحدة : —

١ — ما يتعلق بالمتفرج نفسه

فهو مازال ينظر إلى الفن السينمائي على أنه متعة
وتصيرية عن النفس ، والمتعة عنده تقوم على الراحة
الجسدية ، التي تقوم بدورها على استرخاء العقل ،
فيتمدد التفكير متناولاً بطول المسافة بين الأذنين ، مكتئباً
بأن يظل من رقدته على نوافذه السمعية البصرية ، وكأنه
طفل صغير يستمع إلى حكاية (حدوتة) ما قبل النوم .
المتفرج هنا يمكن مقارنته بلعبة الورق (الكوتشينة) ،
الذي يختار من بين كل أنواع ألعاب الورق ، الإحباب
السهلة التي لا تحتاج إلى تفكير يسير ، والحال عينه مع

على الرغم من أهمية السينما ودورها في هندسة
الوجدان الإنساني ، فنحن ، بشكل عام ، مازلنا نتعامل
معهما كما تعامل أجدادنا وهم أطفال مع صندوق الدنيا ،
وهم كبار مع الحكواتي (شاعر الريلية) ، تسحرهم
الأحداث والحوادث ، وتأسرهم الشخصيات ، وقد كان
سارد الحكايات ومتلقيها نذير ، إذ يعتمد الأول على قوة
التعبير ، وقدرته تلوين الصوت ، وتنظيم الحوار حسب
مقام وموقف ، ويعتمد الثاني على رهافة الاستقبال
السمعي ، وقدرته تحويل السرد الكلامي إلى صور متحركة
ناهضة بالحياة والحيوية ، تساعد في هذا مخيلته .

أما اليوم فقد تطور الحكواتي وصندوق الدنيا إلى
سينما ، تنهض على العديد من العناصر الفنية ، كالصوت
والضوء ومؤثراتها ، والتمثيل والحركة والملابس ،
والمناظر (الديكور) ، والتأليف (المونتاج) وتشكيل
الوجوه (الماكياج) ، والألوان ، والتصوير ، والقدح
والحيل السينمائية إلخ .. والمتفرج كما هو ، مازال يعتمد

لاعب المومينو أو الزرد (الطفولة) ، وما أبعد ذلك عن لعبة الشطرنج ، التي هي نشاط عقلي خالص يستلزم تفكيراً مرعّباً ، وجهداً وصبراً بالغيث .

ومع ذلك ، فقد تضبط انفسنا أحيانا متلبسين بمشاهدة فيلم ، ليس فيه إلا مجرد متعة عارفة عن النشاط العقلي ، إنها مفارقة حقا .. ولكننا لن نكون في منطقنا أشد من مفارقات الطبيعة ، فالحسم داء وبواء معا . ولكن نحل هذه المفارقة ، ليس علينا إلا أن نتمثل الفارق بين المتفرج المادى الذى يتعامل مع السينما كلها بميزان المتعة ، والمتفرج الراعى ، الذى يلجأ إلى سينما المتعة فقط كى يسدل سدومه ، دون أن يستغرق ذلك الزمانيه كل حواسه ووقته .

٢ — ما يتعلق بالنقد السينمائى

معظم النقد السينمائى هو المستول عن هذا التواصل السلبى بين المتفرج والفيلم ، لأنه لا يستأسد إلا على القصة الفلمبية ، وكأنه نقد أدبى لا سينمائى . وأيس هذا — حتى الآن — فى مجال النقد السينمائى ، الناقد المبدع الذى يمكن أن نشبهه بالفنل ، الذى يتنقل بدأب فوق الأزهار النضرة المتفتحة ، يمشى (لا يبتلع) رحيق (لا الزهرة عنها) كل فيلم ، ثم يصغره بمعدته النقدية ، غذاء جمالياً له أثر صحى أكيد .

والدهش أن النقد الأدبى منذ لطوار نموه الأولى ، ومن قبل أن يخطر على قلب بشر طيف الاختراع السينمائى ، قد وضع فى اعتباره عنصر التصوير ، بالمفهوم السينمائى . وليس بمفهوم التصوير البلاستيكي فى الفن التشكيلي .

وأجنى مضطراً عند هذه النقطة بالذات لضرب مثل من ترافنا الضعيف ، فها هو شاعرنا أبو الطيب المتنبي يتحول إلى مخرج سينمائى ممضعا بكاميرته القلمية سيف الدولة الصدائى ، لشره الإعداء المدهجين بالحديد :

اتوه يجرّون الحديد كأنهم
سروا بجيـك ما لهن قوائم
إذا برأوا لم تصرف البيض منهم
فيلبهم من ملقها والعمائم
خميس بشرق الأرض والفرج زهفه
وللن الجوزاء منه زمائم
تجمع فيه كل لسن وإنه
فما تفهم الحادث إلا التراجيم

إن هذه الأبيات الأربعة تكون مشهداً سينمائياً رائعاً : —

زاوية سفلية (٤٥° تقريباً) لمنظر جانبي للخيل المتحركة وقد غطيت وجوهها ، ما عدا أعضاء السمع والشم والبصر ، بالدروع الحديدية ، ويبدل من ظهورها إلى أجنابها حتى أقدامها أغطية جلدية ، رُكبت عليها دوائر حديدية مترابطة جوار بعضها البيض حتى تبدو كأنها حديد خالص ، وتبدو اللقطة وكأنهم يجرّون حديد ، فكان جياهم بلا قوائم . ثم تسور آلة التصوير بنفس الزاوية لتواجه الفرسان وقد سقط عليهم ضوء الشمس ، فبرقت سيوفهم ودروعهم وخوذهم الحديدية المصقولة ، حتى اختلطت على الرائي ظلال تقاصيل الحدود الفاصلة بين تلك السيوف والدروع والخوذ ،

لقد استخدم الممثلون في هذه الصورة كما رأينا ، معظم الأدوات السينمائية (آلة تصوير — مونتاج — مؤثرات صوتية وضوئية — ملابس — مكملات إضافية (إكسسوار) — حركة) .

فلنتفقدنا السينمائيين يلتفتون إلى قيمة التصوير في الفن عامة ، وفي الفيلم السينمائي خاصة ، ويكونون عن النظر إلى الفيلم على أنه مجرد حكاية أو (حادثة) ، يقيمون عليها أغلب جهدهم النقدي ، سلبا أو إيجابا .

٣ — ما يتعلق بالفن السينمائي عينه

إن القاسم المشترك الذي يجب أن نوافر في كل الأفلام هو « المتعة » ، وقد تكون المتعة هي قانون الفيلم وغبائه من بدايته حتى نهايته ، ومن سطح أحداثه حتى أسفل طبقة تحية فيها ، دون التوغل للتعبير عن أعماق الإنسان الدفينة ، وهنا نبتعد المتعة عن الأحداث نفسها ، فقط نجاورها أو تصاحبها ، نتمتجة بالعناصر الفنية الأخرى ، كما في معظم أفلام هينشكوك .

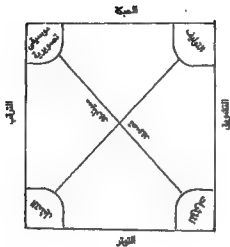
وقد تنتهي المتعة عن سيادتها مكتفية بالترجوع من بعض العناصر الفنية كالتمثيل والتصوير ، كما في الأفلام التي تحمل قضايا سياسية مهمة ، كأفلام كوستاجافراس المهم أن تتواجد المتعة كي يتواجد المتفرجون الذين يسلحون نفقات صنع الفيلم ، ليستمر دوران صناعة السينما الباهظة التكاليف ، فالتنازل نهائيا عن عصر المتعة هو التنازل بعينه عن صناعة السينما .

والمشكلة هنا ، هي أن عين المخرج المادي تستسلم للمتعة ، أما (العين) عند المخرج اللوحي فتعزف يحرر به

والغريب هذه اللقطة تستمع بوضوح لصوت المهمة حيث تختلط أصوات الفرسان ، وإذا جاءت في نهاية صدرتي البيتين الأولين ، اللقطتان (كأنهم) و (منهم) ، وآخر حرفين في كل منهما (هُم) ، (هُم) ، وهذه المهمة تختلط ببيئة سمر جيش العدو (إيقاع طلبة الاستعداد القتالي) الذي ينبعث من تلازم الحرفين الآخرين للبيتين الأولين (ثم .. ثم) بكسر الهمزة وضمة الميم ، ويترجمة صوتية (ثم .. ثم .. ثم .. ثم) .

ثم نرى أن هذه المؤثرات الصوتية والضوئية قد خُفّت في البيتين الثالث والرابع وتفتتت ، فآلة التصوير قد تراجعت مبتعدة ، وتحولت إلى عين لسيف الدولة الصمداني ، لئلا من خلالها لقطة عامة لجيش الأعداء وهو يغطي الأفق (من بداية يسار الكادر حتى نهاية يمين الكادر) ، ثم ترتفع آلة التصوير (عينه) إلى ما فوق الجيش المزاحف ؛ لتظهر السماء في لقطة عامة تغطي الكادر كله ، كأن سيف الدولة يبتهل إلى السماء أن تمدّه بعونها ، ويتزامن مع هذه اللقطة صوت احتكاك الحديد بعضه ببعض (مؤثر صوتي) محدثا صدى معدنيا متجاوجا متصاعدا مختلطا بصوت — (مؤثر صوتي آخر) — وقع حوافر الخيول ، المتصاعد هو الآخر ، كان هذين الصوتين يلاحقان ابتهالات سيف الدولة ، ويقطعان عليها الطريق لكي لا تصل إلى السماء .

ثم تلفت آلة التصوير نصف دائرة كي تلتصص على هذا الجيش العرمرم الذي غطى بقدمه الأرض ، ويصوبه السماء ، ثم تستطلع ببصم من يسار الكادر إلى يمينه ظهر جيش العدو حيث تظهر بوضوح الرايات والشارات المختلفة الدالة على أن أكثر من دولة تشترك في القتال (تجتمع فيه كل لسن وأمة) .



المربع السينمائي

- والقول أن عنصر التمثيل هو في الحقيقة عنصر مركب ،
يتكون من ثلاثة عناصر :
١ — الإلقاء . ٢ — الحركة .
٣ — التكوين الجسدي ..

٢ — إن الفيلم الجيد ينطبق تعلم الانطباق على هذا
الربيع ، فنحن أولاً نتعامل وجدانيا مع سطحه الأريمة ،
وبمهما كانت قيمة القصص التي لا تكون اللبصل أمام
التعاملات الوجدانية ، ثم ثانياً ننقل بما تحدثه فيها
الزوايا الأربع ، على خفاء تارة كعنصر التوايف أو
المؤثرات ، وعلى بيئة تارة أخرى كعنصر التمثيل ، وغالباً
ما تكون وسط بين الخفية والتبني ، كالوسيقى التصويرية
مثلاً ، ثم ثالثاً وأخيراً نتعامل مع قطريه ، السيناريير
والتصوير .

داخل بحار القصة العلمية ، ويقدّر ما هو يستمتع بهواه
الفن العليل ، بقدر ما هو لا يستسلم لهذه اللعبة ، إنرا كما
منه لخطورة هذا الإبحار بذلك الطوف ، وأن أدنى خطأ
يعرضه للغرق ، لذا يحرص على قراءة هذا البحر وزيله
وتياراته وأمواجه وعلجاته وصخوره وقواماته وقموجاته
اللولؤية ومحولاته الحركية ، فيكتسب معرفة أعمق فوراً
وأوسع مدى وأبعد أفقاً ، فإن أبحر مرة ثانية تلت عناصر
خوفه فزادت عناصر متعته .

جدلية المتعة والنقاط الثلاث السابقات

هذه اللفظة « المتعة » تختلف معانيها ومبانيها ،
ولكنها يمكن أن تتمثل في مربع يضم العناصر الآتية :
١ — التشويق ٢ — الحركة ٣ — الترقب
٤ — التوتر .

وبما أن المربع يحوي أربع زوايا وطرفين اثنين ، فإن
مربع المتعة أيضاً يحوي تلك الزوايا : —

- ١ — التمثيل ٢ — المؤثرات الصوتية الضوئية
٣ — التوايف ٤ — الموسيقى التصويرية .

وقطاره اللذان يشدان ويحفظان هيئته من الضلال أو
التخلف هما : —

- ١ — السيناريير ٢ — التصوير

ونلاحظ في هذا المربع : —

- ١ — أن عنصر المتعة لا مكان له ، إذ هو نتاج
امتزاج أكثر من عنصر واحد ، فلا متعة في المؤثر الضوئي
وحده ، أو الصوتي وحده ، ولهم جراً ، .. وأسمع هاتفاً
يقول في أن عنصر التمثيل ، متعة في حد ذاته ، كذلك
الموسيقى التصويرية ، ولنتذكر مما موسيقى أفلام
(الطيب — الفرس — القيقح) ، (زويدا البيهاني) ،
(رجل وامرأة) .

الضرورة والضرر

إن جزءاً رئيسياً في حل مشكلة الفن السينمائي يكمن في فهم ووعي جدليات المتعة مع كل نقطة من النقاط الثلاث الأولى، ثم جدلية كل نقطة على حدة مع النقطتين الأخرين .. فاللغة هي

أحد احتيلجات المتفرج السينمائي اللازمة لتجديد دوران نشاطه الوظيفي والعمل . وأحد مكونات القصة الفلمية التي يتعامل معها الناقد ، ومنها يدخل إلى العنصر الفنية الأخرى ، وإليها يعود .

فالمتعة إذن هي السم والترياق ، هي الضرورة والضرر ، تلك هي المفارقة التي طال اختصام السينمائيين والمهتمين حولها ، فهناك ضجيج يملأ جنبات الحياة السينمائية ، اتبين منه هذا الصوت القاتل : الإمكانات . لو كنا نملك الإمكانات والتقنيات السينمائية المتقدمة . لكننا وكنا .. والتفت إليه لأقول : إن ليلاً من إنتاج عام ١٩٧٥ م مازال يعتبر واحداً من أحسن عشرة أفلام عالمية . وهو فيلم (الدرعة بوتيمكين) للمخرج السوفييتي إيزنشتاين ، ولوجاء إليك أحد بالادوات السينمائية التي عمل بها هذا المخرج لوجدت أننا نملك أحسن وأحدث منها .. والسرايا صديقي يكمن في أن إيزنشتاين قد فهم ووعي يتواضع وبساطة تلك الجدلية التي أثرها ، لأنه فنان دما وروحاً .

بالقطع ليست هذه المراحل متقطعة ، أي تنتهي مرحلة لتبدأ أخرى ، فهي متداخلة ، كما أنه ليس شرطاً أن تكتمل المراحل الثلاث عند المتفرج ، فقد لا يهتم بالسيناريو والتصوير ، وكتال (معظم أقلام الكارتيه) .. كما أنه ليس شرطاً أن تكتمل المراحل الثلاث عند المتفرج الدقيق في نفس الفترة الزمنية لعرض الفيلم ، فقد يكتفي مثله كمثل المتفرج العادي بالمرحلتين الأولى والثانية ، مع الاختلاف ، فللتفرج العادي إن

تركها يتركها نهائياً ، أما الدقيق فهو يتركها إلى ما بعد انتهاء الفيلم ، وهذه — في رأيي — هي الفرجة الصحية الصحيحة ، فإن مسألة التريض والتصيد عند الفرجة ، تُصبح كثيراً من مرامى وجماليات وتكتيكات الفيلم ، مثل الصياد الذي يتريض بالعصافير ، فما إن يطلق طلقة تجاه واحد منها حتى تندفع كل العصافير هاربة ، تاركة له شريحة بالمصفور الذي أوقعه .

٣ — نلاحظ أن عناصر أخرى غير موجودة داخل المربع ، كعنصر الخدع السينمائية الذي يشكل أهمية تكتيكية كبرى ، وإذا لم تعد به الشركات السينمائية الكبرى إلى مجموعة عمل خاصة ، وأيضاً عنصر الماكياج ، وهو في الحقيقة عنصر مساعد لإتقان عمليات

الإندماج بين عناصر الفيلم كلها ، ولا يكون دوره في معظم الأفلام العربية للألف إلا تجميل وجوه الفنانين ، أو تحميلهم سنوات زائدة على أعمارهم .. الخ ، وهذا ليس فناً في ذاته .

أربعة فلاشات لـ « سارة »

١ - بدلا من فرك أصابعه

ببضع شموع
حبسية نرجس ،
وئمية من دوالب جنته
تكتظ بدبابيس ساخنة ،
وفطيرة خبزتها أمطار الباردة
يُمكنه أن يصنع حلاً صغيراً
لصبيته التى
لن تأتى أبداً

٢ - صمود

ظل يردد
لا يُضِرُّه أن طفل الجيران
(الذي يحتفظ بحديقة ألعاب في غرفته)
انتزع أحشاء دُمَيْتِهِ الوحيدة
لمرى فَرْجَهَا
فهو في النهاية
لم يَبْكْ

٣ - صديقان

في شاطئٍ كهذا
لا يأتى سوى طائرٌ وحيدٌ
ليحطَّ على عظام المراكب
وفي بيتٍ كهذا
إلى جوارِ شجرةٍ ممصومةٍ
لا يجلس في الشرفة
سوى رَجُلٍ واحدٍ
ليراقبَ الطائرَ

٤ - وترقص وحدها

في حانةٍ تبعدُ آلاف السنين عن قلبك
ما زالت ترقصُ
على موائدٍ يأكلها السوس
تسبح في إضاءةٍ حمراء لدم الغروب
وفي منتصف الرقصة
شمعةٌ عجوزٌ تمد جذورها
أوقدتها متسكعون
انتحروا — مثلك تماما —
حينما عجزوا
عن مشاركتها الرقص .

وثيقة أدبية

الشاعر : « حسين عفيف »

يتحدث عن تجربته في قصيدة النشر

مرت فترة من الزمن ، خاصة في الناء الأربعينيات
والخمسينيات من هذا القرن ، كان فيها الشاعر
« حسين عفيف » نجم المنتديات الثقافية والمحافل
الأدبية ، بما كان يقدمه من تجارب شعرية جديدة ،
خارجة في إيقاعها على العروض الموروثة .

وقد نجح « حسين عفيف » في أن يلفت نظر القراء
إلى فنّه ، فكان له جمهور من المعجبين والمتابعين ، كما
نجح أيضا في أن يلفت نظر النقاد ، فتوقف كثير منهم
عند بعض أعماله ، مرحبين مشجعين ، أو رافضين
سلخطين ، ومن هؤلاء النقاد الكبير « لويس
عوض » .

متحمسا للأسلوب المفرط في التأنق ، الذي كان يكتب به
« حسين عفيف » ويصنور (الأرغن) ، غير « لويس
عوض » رايه ، فكتب عن الديوان وصاحبه ، وكان أهم

نقل « لويس عوض » صامتا عن ظاهرة « حسين
عفيف » منذ بداية محاولات هذا الشاعر حتى صدور
ديوانه (الأرغن) ، ذلك أن « لويس عوض » لم يكن

الراحل ، « حسين عفيف » عن تجربته الفنية ومع كلمة « نبيل فرج » حينما نقل ذلك من قبيل الإحساس بأهمية الوثائق الأدبية من هذا النوع ، ومن قبل الإحساس أيضا ، بخصوصية التجربة التي رادها « حسين عفيف » في مجال : قصيدة النثر ، مع زمينا بالفارق الجوهري بين قصيدة النثر التي تسوم اليوم ، وقصيدة « حسين عفيف » النظرية التي نشأت وشبت في تربة رومانسية خالصة ، وهذا هو ما وعده « لويس عوض » حين ربط صاحبها بالمنطوي والزيات وغيرهما .

ما لاحظته هو الموهبة الخاصة في الشعر المنثور أو الشعر الحر كما ينبغي أن نسميه .. وهي موهبة قل أن نجدها في أي شاعر آخر من مدرسة « حسين عفيف » .. بل موهبة لا نجدها إلا في أفضل الشعر المنظوم. لاحظ « لويس عوض » أن « حسين عفيف » لا يتخلل عن عروض الخليل تماما ، بل يتحايل على الإيقاع بتعشيق التفاعيل ، وبالتخصص على إيقاع القرن .

ونحن إذ ننشر هذا المخطوط الذي تحدث فيه الشاعر

توافقت وفاة « حسين عفيف » في عام ١٩٧٩ ، مع ذروة الانكسار الثقافي في مصر ، ليلتقي ، بذلك التوافق ، العام والخاص في مسأسة ذلك الشاعر ، الذي وجد نفسه - خاصة في المرحلة الأخيرة من حياته - يهيا في مجتمع غريب ، لا يعترف إلا بما هو تقليدي أو سلفي ، فكتب وصيته قبل رحيله بأقل من سنة ونصف ، وكانها رد فعل صامت إزاء ما يرى ويسمع .

وعلى الرغم من أن « حسين عفيف » لم يهتم بعرض أفكاره النظرية عن الحياة والفن في كتابات نظرية مباشرة ، إلا أنه قد عُثر بين أوراقه الخاصة على كتابات قليلة جدا ، تتناول تجربته في الشعر المنثور ، ومفهومه لهذا الفن في تكامله مع إبداعه بشكل علم ..

ومن الواضح أن « حسين عفيف » لم يكن يحفل بنشر هذه الكتابات ، وبقلت كتاباته في هذا المجال - ومنها تلك

لم تعلم الحركة الثقافية في بلادنا بوفاته « حسين عفيف » أحد رواد قصيدة النثر ، في ١٩٧٩/٦/٦ ، وذلك بناء على رغبته الأخيرة ، التي كتبها في وصيته المؤرخة في ١٩٧٨/٢/٥ ، وفيها يقول : « لا ينشر لي نعي في الجرائد ، ولا يعمل لي مأتم ولا صوان ، ولا عزاء داخل المنزل ولا فقهاء ، ولا نكوى سنوية ، ولا صنوان لمشيى الجنائزة » .

اختار « حسين عفيف » لنفسه هذه النهاية ، بعد أن تجاوز الخامسة والسبعين .. (ولد في ١٩٠٢/١٢/٦) - تحت تأثير الوحدة التي عاشها من جهة ، وإيمانه من جهة أخرى ، بأن الحياة بنعيمها وجمعها ، هي ما نحتاجه على هذه الأرض ، ولا قيمة بعد ذلك لأي طقوس أخرى ، بعد أن يخمد كل نشاط ، وتتعلق الروح من عائلها مندمنة في الروح السمردي .



الشاعر حسين عفيف

سريشة الصلي عمره ٥٥

عرضها في كثير من قصائده بلغة شعرية مكثفة تميزت بتحررها من العروض ، متطلعة إلى خلق موسيقى أخرى ، تنبش من بناء الكلمات ، ومن مقاطع الجمل ، وتوافقاتها ، وتقابلاتها اللفظية والمعنوية .

إن المخطوطة التي نقدمها هنا حصلنا عليها بإذن من شقيقته « رابعة عفيف » ، ونرجو أن يكون في نشرها على القراء ، إحياء لذكرى هذا الشاعر الذي نسيته الحياة الثقافية ، ونسيت دوره الريادي في ميدان : قصيدة النثر .

نبيل لرج

الصفحات المخطوطة بالقلم الرصاص التي نقدمها للقراء - سنوات طويلة في درج مكتبه ، دون أن يدلع بها للمطبعة في حياته ، وظلت سنوات أخرى أطول أو أقصر ، بعد وفاته ، مطوية إلى جوار بعض أوراقه الأخرى .

وربما يكون السبب في عدم إقبال « حسين عفيف » على نشر خواطره الفكرية والنظرية حول الكتابة الأدبية ، كما نأنا في أنه كان من الشعراء الذين يكتفون بقول الشعر ، فلم يشأ أن يعيد طرح رؤاه مرة أخرى بصيغة مختلفة ، تملأها طبيعة النظر المجرد في قالب نثرى جاف ، يعد أن

نص المخطوط

لأن تضجى لم يكن قد اكتمل .

٥ - وأول كتبي التي رخصت عنها كل رواية « زينب » التي نالت جائزة وزارة المعارف في الخمسينات وهو رضاء نسبي بالطبع لأن الكمال لا حد له .

٦ - ثم شغلني الحياة عن الكتابة إلى أن أصدرت كتاب « الأرغن » سنة ٦١ ، ومن بعده كتاب « البغدير » ، كتاب « الفسق » ، « حديقة الورد » ، « عصفورة الكناري » ، وكلها شعر منشور .

٧ - ومن بين الشعراء الذين تأثرت بهم عمر الخيام . وقد قرأته وأنا طالب في ترجمة وبيع البستاني ، ثم في ترجمة السبأى وترجمة رامى . وأكاد أقول إننى من مشربي ، وكلمة عبر من معنى أحسست أنه يجبر عن ذات نفسى . وحين أقرأه ، أشعر كأنما يغوص في أعماقى .

٨ - وقد بهرنى شعر شوقي بنفحه العذب ، وإيجازه المذهل في التعبير عن المعنى أو احتواء العاطفة . وكذلك شعر بشاره الخوري .

٩ - ومن شعراء العربية الأقدمين الذين أصعبت بهم ، أبو العلاء ، وعمر بن أبى ربيعة ، وأبو فراس الحمداني ، وابن النبية .

١٠ - ورأيت في الشعر أن قوامه العاطفة ، والتحليق فوق الواقع والسموب ، وتنميتة الخيال ، وتحويل كل ذلك إلى نغم . ولذلك فاللواضيع العقلانية البحتة لا تصلح له . كما أن تصوير الواقع تصويراً فوتوغرافياً لا يعد شعراً ، لأنه لا يضيف إليه شيئاً من وجدان الشاعر .

استهوانى الشعر المنشور لتحوره من القيد وأنا أحب الانطلاق ، ولأن التحرر من القيد يساعد على التركيز والإيجاز ، وأنا مولع بهما . أحب أقصر الطرق وأضيق بالضرب في متاهاته . ما أدور أن نرى البحر في قطرة الماء ، والشمس في بؤرة الضوء . وعلى العموم فإن لب الشيء يتضمن تفاصيله فلا يخفى على ذوى الفطنة .

وتحضرني في هذا المقام الكلمة التي قدمت بها كتابي « عصفورة الكناري » ، وقلت فيها : ما هو شعر ولا هو ينثر لا يصارح بل يوحى لتفهم وحده . ولإيجازه يكاد يطوى العوالم طياً . فكلم خفاك بالشرح صدرٌ وضاع في التيه .

٢ - وإذا كان الشعر المنظم يستمد إيقاعه من الوزن والقافية فإن الشعر المنشور يستعيز عنهما بنغم داخل ينبع من ذات نفسه . نغم يتلمسه الشاعر بفريضة تشبه الإلهام لأن طريقه لا معالم لها .

٣ - وقد بدأت إرهابيات هذا النغم تجيش في نفسى وأنا صبي بعد ، طالب في المدرسة الثانوية وكنت أحاول أن اقتنصه فلا أنظر منه إلا بجمل مبتورة .

٤ - إلى أن نضجت وقرأت « تاجور » فشعرت أنني التقيت فيه بنفسى وألقت أشعاره الضوء على نفسي الغامض فظهرت ملامحه . وبدأت أكتب مقطوعات مكتملة وأنشرها في مجلة الجامعة التي كان يصدرها محمود كامل في الأربعينات . ثم أجمعها في كتب لم أرض عنها فيما بعد

نهاية مفاجئة لمجلة «لوتس»

وفي جلسات هذه الأيام الثلاثة ، وافق الحاضرون من أمعاء الاتحاد على إقامة مقرّين قارّيين (إقليميين) فرعيين للاتحاد في كل من الهند ، وغانا ، يكون مقرهما هو مقر اتحاد الكتاب في كل من الهند وغانا . وهذا أمر يحدث لأول مرة في تاريخ اتحاد الكتاب منذ إنشائه .

وقد وُفِّق على استمرار نشره « الاتحاد » ، التي تصدر بالقاهرة عن أمانة الاتحاد ، والتي صدر منها عددها الأول في ثمانين صفحات ، على أن تصدر كل ثلاثة شهور ، وتزوّد من الاتحادات الإقليمية بالأخبار ، والمعلومات عن الكتاب ، والموارد التحريرية العامة

الاسيوية) ، و « زياد عيد الفتح » (رئيس تحرير مجلة : لوتس) .

وكان من الواضح أن النُصاب القانوني للمجلس الرئاسي لم يكتمل عدداً بسبب عجز ميزانية أمانة الاتحاد من جهة ، وقصور موارد الاتحادات الفرعية الأخرى (بما في ذلك اليابان) من جهة عن تدبير ثمن تذكرة السفر لياقي أمانة الاتحاد ، ومع ذلك ، فتمّ تشكيل جدول الأعمال في تلك الجلسات ، على أن تعرض مناقضاته ، وتبلغ قراراته إلى أمانة اتحادات الكتاب الإفريقية الآسيوية ، في دول الأمعاء (دول الاتحاد كلها إلى الآن ٦٥ دولة) .

في القاهرة ، بين يومي ٢٨ و ٣٠ مايو من هذا العام ، انعقدت جلسات المجلس الرئاسي لاتحاد كتاب آسيا وإفريقيا في القاعة الشرقية بملتقى « شبره » على شغلاف النيل .

وحضر هذه الجلسات الأمين العام للاتحاد : الأستاذ لطفي الخولي وأمناء من اتحادات الكتاب الأخرى ، الذين استطاعوا الحضور للمشاركة في هذه الجلسات ، وهم : « علي علقه عرمان » (سوريا) ، و « بهنم » (الهند) و « أوكاي » (غانا) ، و « عزيز تسيح » (تركيا) ، و « سيد رؤف » (الاتحاد

التي تم دول الاتحاد .

كذلك نوقشت المسائل المالية الخاصة بالاتحاد ، والاشتراكات ، والمقر المركزي للاتحاد بالقاهرة ، والذي تم تسليمه لأمانة الاتحاد بالدفى ، (ويجرى الآن تأسيسه) أثناء انعقاد جلسات المجلس الرئاسى . وكشفت الأمانة العامة للاتحاد ، عن أن دولتين فقط من بين (٦٥ دولة) هي التي دفعت حصتها المالية لأمانة الاتحاد عن عام ٩٠ / ٩١ ، وهى : الاتحاد السوفيتى ومصر . مع أن الحد الأدنى للاشتراك في اتحاد الكتّاب الاسيرى الاريقى هو خمس مائة دولار فقط .

وقد استغرقت مناقشة قضية مجلة لوتس ، التي كانت تصدر باسم الاتحاد جلسة كاملة ، قدم فيها الأمين العلم مذكرة داخلية ، تضمنت عدداً من الاتهامات ، بعضها سيقت مناقشتها ، في المؤتمر العلم الثامن للاتحاد ببنوتس علم ١٩٨٨ .

وكشفت هذه المذكرة عن ضعف مستوى تحرير المجلة ، وضرورة تطويرها ، وتخفيض تكلفتها المالية وغير الاقتصادية ، بالقياس إلى توزيعها المحدود ومستوى الاسعار

المالية ، وكانت الأمانة قد كلفت الأستاذ زياد عبد الفتاح رئيس تحرير لوتس ، وانطلقت معه في المؤتمر ، للثمن على ضرورة تقديم تقرير شامل : عن لوتس ، وكيفية تطويرها ، وانتظام صدورها بعد ذلك ، باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية في خمس آلاف نسخة بكل لغة .

كذلك كشفت ، من خلال إعادة بناء الاتحاد ، عن أن الاشتراك السنوى لمنظمة التحرير الفلسطينية كان يبلغ ثلثين ألف دولار ، وكان المبلغ يسلم كله لرئيس التحرير « الدائم » لمجلة اللوتس ، وعن أن الجزء الأكبر من الاشتراك السنوى للاتحاد السوفيتى أيضاً ، ويبلغ (١١٠ إلى ١٢٠) ألف دولار ، كان يسلم أيضاً لرئيس التحرير « الدائم » لمجلة اللوتس .

وكشفت مذكرة الاتحاد ، عن أن هذه المجلة أصبحت تقتصر طبعاتها على الطبعة العربية ، بعد اعتذار للثيا الديمقراطية عن مواصلة إصدارها ، وهي تفتقها ، للطبعتين الإنجليزية والفرنسية ، ولم يكن صدورها منتظماً .

وكشفت هذه المذكرة ، عن أن رئيس التحرير الدائم للوتس ، لم

يقدم لأمانة الاتحاد سوى مجموعة أوراق تفيد أن المجلة كانت تنسجم سنوياً بمبلغ ٢٠٠ ألف دولار من منظمة التحرير والاتحاد السوفيتى ، وأن تكلفتها السنوية ، والطبعة العربية وحدها ، (٥٠٠٠) آلاف نسخة وبن أربعة أعداد في السنة (٢٠) ألف نسخة ، تبلغ (٢١٠) ألف دولار ، وأن أمانة الاتحاد (في هذه الحالة) مدينة لتحرير المجلة بمبلغ ٢١ ألف دولار سنوياً . وذلك ما يعنى أن النسخة الواحدة من مجلة لوتس ، تتكلف أكثر من (١١) دولاراً .

ولم يقدم رئيس التحرير أى مقترحات ، أو أوراق أخرى ، لتطوير المجلة حتى تاريخ اجتماع المجلس الرئاسى هذا العام .

وكان المجلس الرئاسى ، قد عرضت عليه هذه الأوراق ، في اجتماعه في نوفمبر ١٩٨٩ بالقاهرة ، وجرت مناقشات حادة حول ما جاء بها ، وانتهت هذه المناقشات باقتراح على عظة عرسان (سوريا) بتقديم ٢٥ ألف دولار لتغطية مديونية اللوتس بصفة نهائية من عام ٨٩ / ١٩٩٠ ، واقتراح الأستاذ محمود درويش

٩٠ / ١٩٩١ ، على حين دفع الاتحاد السوفيتي ومصر اشتراكيهما .

ومن المصعب أن رئيس التحرير « الدائم » للوتس ، أكد وأبلغ الأمانة العامة للاتحاد بالقاهرة ، عن عدوله عن الاستقالة ، واستمراره في رئاسة التحرير .

وإلى هنا وينتهي العرض للمذكرة الداخلية ، لأمانة الاتحاد ، عن مجلة لوتس ، ورئيس تحريرها « الدائم » .

وفي الجلسة العاصفة ، التي عقدت أخيراً بفندق شير ، في الاجتماع الرئاسي الأخير (مايو ١٩٩١) ، والخاصة بمناقشة « المسألة اللوتسية الزيدية » ، فاجأ رئيس التحرير الدائم أعضاء المجلس الرئاسي ، بشبهه بهذا الحديث المتصل عن المال ، واللوتس ، والاشتراكات ، وأعلن أن منظمة التحرير الفلسطينية قد خفضت حصتها إلى سبعين ألف دولار ، وجهتها بالفصل إلى مجلة لوتس ، وطلب الاتحاد ببقية التكلفة السنوية للمجلة ، وقال : إما أن تقبلوا هذا ، وإما أن تأخذوا المجلة (١١) وتخفض حصة المنظمة إلى (٥٠٠) دولار فقط ،

السابقة ، من السنوات التي صدرت فيها لوتس . وإثر هذا العرض ، جرت مناقشات حادة مرة أخرى ، شهد جزءاً منها نبيل عمرو (سفير فلسطين بموسكو) بصفته عضو اتحاد كتّاب فلسطين ، وانتهت هذه المناقشات باقتراح من السفير ، أن تكون ميزانية مجلة لوتس (١٠٠) ألف دولار سنوياً ، بصفة مؤلفة أيضاً (١١) ، إلى أن تنتهي اللجنة من دراستها ، بعد تقديم رئيس التحرير (الدائم » ، للميزانيات ، ومشروعات التطوير المطلوبة في حدود شهر ، ووافق الحاضرون من أعضاء الأمانة على ذلك الاقتراح ، ولم يوافق عليه رئيس التحرير « الدائم » ، وأعلن استقالته ، وغادر مقر الاجتماع ، وبقي أن يغادر على عريض نسين (تركيا) تعليقات سلخرا في صورة اقتراح ، قال : « إنني أقتراح أن يتبادل أعضاء أمانة الاتحاد رئاسة تحرير لوتس كل سنة ، لحل مشكلاتهم المالية وسداد ديونهم ، وتأمين مستقبلهم » ١١ .

ومن شهر يوليو ١٩٩٠ ومريت شهر خمسة بعده ، ومنظمة التحرير الفلسطينية لا تقدم اشتراكها السنوي للاتحاد من عام

(فلسطين) خفض ميزانية لوتس السنوية ، بصفة مؤلفة ، إلى (١٢٠) ألف دولار فقط ، إلى أن تنتهي اللجنة التي شكلها المجلس الرئاسي برئاسة الاستاذ كزري هارا (اليابان) وعضوية الاستاذ زياد عبد الفتاح (لوتس) ، وعزيز نسين (تركيا) ، ومحمد الأشعري (المغرب) من دراسة الميزانيات السابقة المطلوبة من رئيس التحرير مع تقديمه عن تطوير المجلة ، في ضوء عروض فنية ومالية ، تطلب من مؤسسات طباعة كبرى في تركيا ، ومصر .

وقد قدمت هذه المؤسسات عروضها بتكلفة إجمالية للطباعة والتحرير مما . وبالمستوى الطباعي الراهن للمجلة ، لا تزيد عن ستين ألف دولار سنوياً .

وكشفت هذه المذكرة عن أسرار أخرى ، جرت في اجتماع هذه اللجنة ، والأمانة العامة في موسكو ، في شهر يونيو عام ١٩٩٠ ، ففي هذا الاجتماع قدم رئيس التحرير الدائم للوتس عرضاً سنوياً ، وشهوياً ، عن الميزانية والتطوير ، ووعده بتقديمه مكتوباً في ظرف شهر (ولم يقدمه بعد ذلك أبداً) ، كما لم يقدم الميزانيات

وعندئذ أعلن الأمين العام للاتحاد ، الأستاذ لطفي الخولي ، قبوله للفق الثاني من اقتراح زيد عبد الفتاح وبمقتضاه ، وأوصى الأمناء بقبول هذا الاقتراح . وعندئذ .. تنلس امناء المجلس الرئاسي الصحراء ، ووافقوا بإجماع الحاضرين ، خاصة بعد أن كان رئيس التحرير « الدائم » (سابقاً) قد صرح للحاضرين ، وعلى مشهد من أعضاء مجلس الرابطة المصرية للاتحاد ، وبسكرتارية الاتحاد ، والمصطفين الحاضرين ، بأن مجلة لوتس ، تنشر نسبة ٣٠ ٪ (فقط) من موادها التحريرية من دول الاتحاد ، والباقي من دول عربية (أكثرها من فلسطين) .

وإثر ذلك أعلن الأمين العام لاتحاد الكتاب الأسبوعي الإفريقي أن الاتحاد سيظل يقدم منظمة التحرير الفلسطينية ، والفضية الفلسطينية . وأغضب قوله ورئيس التحرير الدائم (سابقاً) ، فقال في غضب : إن المنظمة ليست بحاجة إلى هذا الدعم من الاتحاد ، ولا من أي أحد ، واستدرك على تسرعه بقوله : في هذا المجال ، وطالب أمين الاتحاد بسمب ما قاله ، فأعلن سمبه له ، حسب طلبه (حتى لا

يستمر في غضبه) ، ولم يغادر زيد عبد الفتاح المجلس ، قبل أن يرى الحاضرين يقبله أخرى ، حين قال بمرارة : نحن نظم تأثير الأمن العلم على قائد المنظمة . و .. يهت الصافرون ، وساء الصمت . ورفضت الجلسة مؤقلاً للحرب الشائ ، أو للربطيات .

وهكذا انتهت المسألة اللوتسية أخيراً ، وانتهت معها المسألة الزيدانية .. وكانت النهايتان حزينتين ، ومليحتين .
والسؤال الآن هو :

● هل ستصدر « اللوتس » مرة أخرى ، من القاهرة ، وبرئاسة تحرير جديدة ، وميزانية جديدة ، أكثر صدقاً ، وتواضعاً ، وإمانة تحرير أكثر تواضعاً مع اتصالات الكتاب الآسيوية الإفريقية ، وأكثر تمثيلاً لإبداعات الكتاب الكبير في دول الاتحاد ؟

● وهل ستحمل عندئذ اسمها السابق ، لم تبحث لها عن اسم آخر ينظر اسم « اللوتس » ، ويتفق عليه ؟



ملحوظة (١) : لدى اتحاد بالقاهرة الآن شكوى

عديدة من كتّاب مصريين وفلسطينيين وسواهم من كتّاب دول الاتحاد ، يشكو أصحابها من عدم دفع مجلة « لوتس » لمكافأته طوال سنوات مضت .

ملحوظة (٢) : تسعى أمانة الاتحاد الآن لتحقيق صلة ما بالروابط والجمعيات الأدبية في دول العالم التي ليست بها اتصالات للكتاب .

ملحوظة (٣) : ابتكرت أمانة الاتحاد ، عضوية فردية (شرفية) للاتحاد مفتوحة الأبواب للكتاب في دول العالم الثالث غير المنتسبة للاتحاد ، ولدى الدول الغربية والأمريكية الشمالية والجنوبية ، نظراً لاشتراك سنوى أدناه عشرة دولارات .

ملحوظة (٤) : تعد أمانة الاتحاد ، والاتحادات الأخرى ، لعقد مؤتمر عالمي للفكر والإبداع خلال السنوات القادمة ، لوضع ميثاق جديد للبشرية وبحقوق الإنسان ، ويتعد لذلك في القاهرة ومحاسن دول الاتحاد الأخرى ، جلسات مناقشة للمفكرين والبدعين والعلماء .

« معلقة »

لكل راكب في قطار الأنفاق

بمصيلة لا بأس بها . ثم تعاديت
بعد ذلك فاستطلعت عن فكرة
المشروع وهدفه ، واشترت بعض
هذه القصائد لى نسخ كالتي تملق فى
القطارات تماما . ويعدها رحت
افكر فى الحكاية كلها .

إليك أولاً نموذجين من هذه
المعلقات القصيرة الطرية ، مع
الاعتذار لمعلقائنا السبع أو العشر
الطوال القديمة .

هذه قصيدة بعنوان « سياسى
ميت » لشاعر الاسبراطورية
البريطانية ريدارد كيلنج
(١٨٦٥ — ١٩٣٦) كتبها اثناء
الحرب العالمية الاولى :

مطبوعة ببنت كبير وشكل بسيط
تدعوك إلى قراءتها . وسوف تجد
ايضا ان كل مجموعة من هذه
الكلمات داخل الإطار الإعلانى
تشكل قصيدة قصيرة ، عليها
عنوانها ، وتحتها اسم الشاعر
الذى نظمها يوما ما فى التاريخ
البعيد أو القريب . بل ستجد أحيانا
ان الشعراء أو الشاعرات من
الناطقين بالإنجليزية فى أى مكان .
فالهم أنه شعر إنجليزى .

وقد تتبعت هذه الظاهرة فى أكثر
من قطار ، وسلحت نفسى بقلم وورق
كى أنقل بعضها ، حتى أقهم
الحكاية . وخرجت من هذا التتبع

فى السنوات الأخيرة ظهرت
صرعة جديدة فى قطارات الأنفاق
التي تجرى تحت الأرض وتربط
لندن بضواحيها . ولكن الصرعة
الجديدة لا ترتبط بالسفر أو الإعلان
عن بضاعة ، وإنما ترتبط هذه المرة
بالشعر وتلحق قصائد الشعراء .
فإذا أسعحك الحظ بمقعد فى
القطار ، ولاسيما فى ساعات
الذروة ، أو كتب عليك الوقوف مثل
كثيرين فى تلك الساعات ، حاول ان
تنظر فى لوحات الإعلانات المنتشرة
فوق المقاعد . وعندئذ سوف تجد
بين الإعلانات عن العطور أو
التحذير من النشل وخطر قنابل
الإرهابيين الأيرلنديين كلمات

لم أستطع أن أفهم
ولا أنا جرّوت على السرقة .
ولذا درجت على الكذب
،حتى أرى الغفواء
أما الآن فجميع أكلاييني
ثبت كذبها
ولابد أن أواجه الذين ذبحتهم .
تري ، ماذا يجدين هنا من
الحكايا

بين غضب عمال المناجم
والقذباب المخدوعين ؟

وهذه قصيدة أخرى لشاعر من
عهد ما بعد الامبراطورية يدعى
روجر ماكجف (ولد عام ١٩٣٧)
وعنوانها « أنا الزعيم » :

أريد أن أكون الزعيم
أريد أن أكون الزعيم
هل يمكن أن أكون الزعيم ؟
هل يمكن ؟ يمكن ؟
هل تعد وننى ؟ تعدوننى ؟

الفريحتى !
ما أنا أصبحت الزعيم .
فماذا سنفعل ؟

ليست كل القصاصات المعلقة في
القطارات من هذا النوع السياسي
الما . فهناك قصائد أخرى كثيرة
من كل نوع . وهذه إحداها من

النوع الساخر على سبيل التفتيح .
وهي لشاعر مغفور يدعى كيث رايت
(ولد عام ١٩٤٤) وعنوانها
« بيغاف الجاويش براون » :

كثيرون من رجال الشرطة
يضعون على أكتافهم
أجهزة راديو صغيرة مأكرة .
ولكى يضيعوا الوقت

تراهم يتحدثون فيها عن المرور
ويستمعون إلى الأخبار
وتساعدهم على تخفيض الجرائم
ولكن الجاويش براون
يضع على كتفه
بيغاف أخضر طويل الذيل
وهو يذرع الشوارع
جيتة ونماليا .

وكل ما يقوله البيغاف :
من ذا الولد الجميل ؟
ويرد عليه الجاويش براون :
أنا .

ومن الواضح أن هذه المعلقات
الثلاث وغيرها تختلف عن معلقاتنا
القديمة في بعض المظاهر
الأساسية ، وهى أنها — كما
ذكرت — قصيرة ، وليست أفضل ،
ولا من أفضل الشعر الإنجليزى
بالضرورة ، فضلاً عن ميلها الشديد

إلى البسطة في التعبير ، والوضوح
في المعنى ، والتركيز في الأداء ،
والكفاية والسخرية في المواقف .
وكل هذه صفات تتطلبها عملية
التعليق . فراكب القطار — كما
نعرف — لا يملك المقدرة على
التركيز أو السباحة في بحار الخيال
والغموض ، وربما يكون —
عموماً — من اللا مباليين بالشعر ،
أو المعتادين على الثرثرة : أو أقرء
الصحف والمواد الخفيفة . ومع ذلك
لا يمنع هذا كله أحيانا من أن ينتبه
الراكب إلى القصيدة المعلقة
فيقرأها . وعندئذ قد يتبسّم ، أو
يتلثم ، أو يفادر القطار .

ماذا يعنى تعليق القصائد بين
الإعلانات عن السلع أو الخدمات ؟
هل هى دعائية للشعر
والشعراء ؟

هل تشجع المعلقة الراكب
العابر — أو حتى الدائم — على
التعلق بالشعر أم تجره إلى شراء
ديوان صاحبها ، أم تعفيه من طلب
الديوان ؟

لعل أول ما يتبادر إلى ذهن
المشتغل بالشعر هو أن هذا الفن
الجميل يعانى الفقر في الجمهور .

ولكننا نعرف أن جمهور الشعر أصبح جمهورين منذ ظهور الكتابة والتدوين ، وأن هذا الانقسام لم يكن لصلحة الشعر . ومع أن جمهور سماع الشعر ازداد زيادة هائلة بعد ظهور وسائل الاتصال الالكترونية ، ولاسيما الراديو ، فلم يزد جمهور قراءة الشعر كثيرا وأصبح الذين يسمعون عن شكسبير أو المتنبي أكثر من الذين يقرأون شعر الشعارين ، أو يقتنون قصائدهما ، بالشراء أو الاستعارة من المكتبات العامة . وبلغ دليل على هذا هو شكوى الناشرين وأمناء المكتبات في أوروبا وأمريكا من ضالة حصيلة توزيع دواوين أو استعارتها بوجه عام ، مع أن المدارس مازالت تحرص على إدخال الشعر ضمن المناهج وتحييه إلى الأطفال والمراهقين . ولكن هذه الشكوى لا نجد لها بصورة حادة إلا في الغرب ، أي أوروبا الغربية وأمريكا ، في حين أن أوروبا الشرقية والكلفة الاشتراكية المنهورة لم تعود تدعنا ديوان الشعر المطبوع وتوفرانه للقارئ بكميات كبيرة وأثمان زهيدة . بل إن العالم الثالث ، حيث تزده الأمية ويتتاقم يؤس الإنسان ، لم يعد يقبل على

قراءة الشعر واقتنائه كما كان قبل تحريره من الاستعمار . ومعنى هذا كله أن سوق قراءة الشعر ، أو شراء منتجاته بمعنى أدق ، تدهورت في الربع الأخير من القرن على الأقل والشعر كغيره من منتجات الأدب في حاجة إلى دعاية وإعلام بالطبع ، ولاسيما في عصرنا هذا الذي لم يعد الناس يقبلون فيه على حفظ القصائد وتداولها عن طريق الرواية الشفهية . وإذا كان شكسبير والمتنبي لا يحتاجان إلى دعاية فكيت رايت وروجر ماكجف اللذين قرأنا قصيدتيهما قبل قليل يحتاجان إلى كثير من الدعاية والإعلام . ولكن أين نوجه هذه الدعاية وذلك الإعلام ؟ الجواب الطبيعي والاقتصادي أيضا هو أن نوجههما وسط الجمهور المحتمل ، أي الذي يمكن إغراؤه والتأثير على عاداته في القراءة . وإذا نحن تأملنا في جمهور القطارات أو غيرها من وسائل المواصلات العامة لوجدناه من العمومية بحيث لا يمكن تحقيق الجدوى من الحملة الإعلامية أو الإعلانية . أما إذا أخذنا جمهور المدارس والجامعات والمكتبات ، فهذا هو الجمهور المحتمل أو القابل للتأثير .

لعلنا أيضا نلاحظ أن نفسية راكب القطار العادي غير القادح أو غير الحب للشعر مستعدة لتقبل الإعلان عموما . ولكن إذا وضعنا له قصيدة بين إعلانات الصابون وعلاج الصلع فسوف ينصرف عن القصيدة بسرعة إلى التركيز على الإعلانات الأخرى . وحتى لو قرأ القصيدة إلى النهاية فليس معنى هذا أنه سينزل من القطار ويشترى ديوانا من الشعر . بل إذا تصادف أن نجت المعلقة في استحالته فليس من المنتظر أن يترجم الاستحالة العابرة إلى شراء فعل ، لأن الشراء معناه المال ، والمال لم يعد يتوافر بسهولة أمام ارتفاع أثمان الكتب الجديدة ، ومنها دواوين الشعر التي يقرأون ثمن الواحد منها اليوم في بريطانيا بين ستة وعشرة جنيهات استرلينية .

ما الهدف إذن من شعر قطارات الاتفاق كما يسميه الشعراء المثبت على كل قصيدة مطلة ؟

شغلني هذا السؤال فاستعلمت من هيئة المواصلات . وبلغت الهيئة على سيدة اقترحت فكرة المشروع وتابعته حتى تحقق . وأقبل

أن اتصل بصاحبة الفكرة ،
واسمها جريدث تشريك ، علمت
من الهيئة المذكورة أن المشروع بدأ
عام ١٩٨٦ ، وإنها قدمت لـ ٤٠٠٠
مساحة إعلانية في قطاراتها مجاناً
لتطبيق القواعد المرسمة . ولما
اتصلت بالسيدة تشريك تبين لى
من حديثي التليفونى معها أنها
روائية عاشت لى نيويورك سنين
عدة ، ونقلت الفكرة من هناك ، ثم
أقنعت بها « جمعية الشعر » فى
لندن . وهكذا بدأ المشروع على
أساس تقديم ألوان من شعر الماضى
والحاضر لى ثراث اللغة الإنجليزية
إلى الجمهور العريض بطريقة
بسيطة وبطريقة . وبعد حديث ودى
ومناقشة جديده أرسلت لى السيدة
مظروفاً به معلومات كثيرة عن
المشروع .

ولكن أهم شيء بالطبع أن تتوافر
الحماسة والجديده اللازمتين لإنجاح
أى مشروع وتحقيق أى فكرة
وأساس هذه وثق هو فتح نافذة
جماهريه عريضة على الشعر الذى
لم يبق له سوى الديوان المطبوع
والنثر النادر فى الصحف ،
والندوات ذات الجمهور المتخصص .
الهدف إذن انتشار الشعر من
أزمة للجمهور الخاص الذى يضيّق

باستمرار ، وتحبيبه إلى الناس
الذين طغت عليهم مادية الحياة فلم
تترك لهم واحة روحية يلجئون
إليها . وهذه أيضاً هى مهمة
« جمعية الشعر » التى تأسست لى
لندن منذ سنوات عديدة .
ويالتعاون معها ، وإسبعا فى اختيار
نصوص المخطات ، أو المصنفات
بمعنى آخر ، تتمنى السيدة
تشريك أن ينتشر الشعر ويصبح
فنًا شعبياً مثلاً بدا .

ومنذ بدأ المشروع ظهرت بوادر
نجاحه كما تعتقد صاحبة فكرته .
فقد تكاثرت عدد المشتركين فيه ، أى
الذين يساهمون بشراء نسخ من
المصنفات المخطات . ومن هؤلاء
مدارس ومكتبات عامة ومستشفيات
وسجون . وأرقام رقم انتاج
القصاصات وطباعتها على الورق
المقوى من ألف ملصق إلى ثلاثة
الآلاف على مدى أربع سنوات . كما
تلقى المشروع إعانات مالية من
جهات كثيرة معنية مثل مجلس
الفنون والمجلس البريطانى . ويتولى
المجلس الأخير توزيع المصنفات لى
أكثر من ٥٠ دولة له نشاط بها .
ويقوم طلاب كلية لندن للطباعة
بتصميم المصنفات وتجهيزها
الطبع . وذلك تحف نفقات

إنتاجها . ولكن الأهم من هذا وذلك
أن العدوى انتقلت إلى بلاد أخرى
غير بريطانيا . فقد ظهر مشروع
مماثل فى قطارات الضواحي بمدينة
دبلن الأيرلندية ، ثم ظهر مشروع
ثالث مشابه بمدينة شنتجولت
الألمانية . والبقية تأتى !

لا أحد يكره الخير للشعر على أى
حال . ولكن تظل قضية أزمة الشعر
فى العالم كله اليوم أصعب من هذا
كله . فمن الملاحظ أن مساحة الشعر
الحالية بدأت تقل — إن لم تكن
خلت بالفعل — من الشعراء ذوى
الموهبة الكبيرة . وخط مساحة الشعر
من مثل هؤلاء الموهوبين معناه
الإعلان عن الماضى ، وتذكرة الناس
بفرسان المساحة القدما ، حتى
يظهر فارس جديد . وما يميز
الشعر ويحييه هو الشعراء
أنفسهم . فإذا وهواً وشأخوا
وكرهوا ما سبق قوله فما على محبى
الشعر من سبيل سوى أن يذكروا
الناس بالشعر ، كما فعلت صاحبة
فكرة هذه الصرعة الجديدة . ولكن
ما فعلته شيء وخط مساحة الشعر
شيء آخر . وأبسط معنى هذا أننى
ياتس أى متشائم . وإنما معناه أن
أذكر الناس أيضاً بأزمة الشعر
الرائعة .

لندن : على هاشم

عام رامبو

بمناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على وفاة الشاعر الفرنسي آرثور رامبو ١٨٥٤ — ١٨٩١ ، يقام طوال العام عدد من الاحتفالات الثقافية واللقاءات الشعرية كما من المنتظر أن يصدر خلال العام ، عدد من الكتب حول رامبو من تأليف آلان بوير ، أكبر المتخصصين الفرنسيين في حياة وأعمال رامبو ، منها : (رامبو العربي) عن دار سائى ، و (رامبو في ساعة الفراغ) عن دار جاليمار ، و (آرثور رامبو أصله وحياته) . وتنتظم في شهر سبتمبر القادم أمسية حول رامبو في مركز جورج بومبيديو بحضورها شعراء من العالم لجمع ، نتيجته

بعد ذلك إلى شارفيل ميزير مسقط رأس رامبو ، ثم إلى قبرص وهدن . كذلك يقيم متحف أورسيه معرضا بعنوان (آرثور رامبو : رسوم ووثائق) ، وذلك في شهر أكتوبر القادم .

وقد أنتم معهد العالم العربي معرضا افتتح في ٢٩ يناير الماضي بعنوان : (رامبو في عدن) .

وكان آرثور رامبو قد وصل إلى باريس قادما من قريته في السابعة عشرة من عمره ، حيث نشر « المركب النمل » وقدم شعرا يستند إلى تخارج الكلمة والمعنى . وكانت تربطه صداقة عاطفية مع الشاعر

فرلين ، انتهت بإطلاق الأخير النار على رامبو . وتحت تأثير صدمة هذا الحادث ، كتب رامبو أشعرا نثرية بعنوان (فصل في الجمع) عام ١٨٧٣ ، حيث عبر عن نوع من « الهذيان الشعري » . وفي سن العشرين توقف رامبو تماما عن كتابة الشعر ، ليندفع نحو حياة الترحال والتنقل كجندى ، ثم كهارب من الجندية ، وأخيرا كمهرب أسلحة في جزيرة جاوة ، ثم في فرارى بالحيشة . وفي عام ١٨٨٦ صدر ديوان أشعاره الحرة غير المؤونة « الإفراقت » . وأسلم رامبو الروح في مستشفى مدينة مارسيليا بجنوب فرنسا في عام

١٨٩١ ، في الوقت الذي بدأت فيه أشعاره تلقى اعترافا وتقديرا ، بوصفها علامة كبرى من علامات الاتجاه الرمزي الجديد ، ذلك الاتجاه الذي كان الشاعر الفرنسي بولدير ، واحدا من أهم من مؤسسيه .

أثرت أعمال رامبو الشعرية ، وحياته المليئة بالرفض والمتمرد ، التي تحيطها هالة أسطورية تأثير مبيقا في الشعر الأوروبي الحديث . أغرى السوراليين بأن يتخذوها نموذجا لهم ، وكان لها تأثير كبير كذلك على أشعار وأعمال مجموعة السرياليين المصريين ، وقد ترجم الفنان الشاعر رمسيس يونان في عام ١٩٤٩ « فصل في الجحيم » إلى العربية ، كما أنه يعد أحد المصادر غير الليتيرية لحركة الشعر الحر التي بدأت في الوطن العربي في الأربعينيات . وقد حاول الشاعر بدر شاكر السياب ترجمة بعض أشعار رامبو عن نسخة انجليزية مترجمة . كذلك ترجمت أعمال

أخرى للشاعر رامبو إلى العربية وألهمت أعماله شعراء عربيا ، كما تعرض العديد من الدراسات النقدية لأعمال الشعرية ، مؤكدة

على تأثيره . على الشعر العربي الحديث . ويمكن أن نذكر هنا ، الكتاب الذي أصدرته (دار الهلال) في أوائل السبعينيات « حياة رامبو وشعره » بقلم « صدقي اسماعيل » ، ولطه كان أول كتاب يصدر عن الشاعر للفرنسي الكبير في المكتبة العربية .

كما نذكر أيضا الترجمة التي قام بها « رمسيس يونان » وقدم لها « مجدى وهبة » ونشرتها (دار التنوير) ببيروت عام ١٩٨٢ ، لعمل من أهم اثر « رامبو » الشعرية وأشهرها ، وهو « فصل في الجحيم » . وكذلك نذكر الكتاب الذي ترجم عنه في (بغداد) عام ١٩٧٨ ، متضمنًا ترجمات لأهم أعماله وقام بها خليل خوري ونشرت تحت عنوان (رامبو حياته وشعره) . وقدم ترجمات لـ : فصل في الجحيم — إشراقات — المركب السكران ، وقصائد أخرى قصيرة ، مع مقدمة .

وعلى نحو ما احتلت المكتبة العربية بأثر « رامبو » ، نرجو أن تكون مشاركة الشعراء والنقاد والمثقفين العرب في عام « رامبو » حاضرة وقاطعة ضافية وجذول

تاريخي عن حياة الشاعر . على مختلف المستويات .

وفي إطار احتفالات الفرنسيين بالذكرى السنوية لوفاة رامبو ينظم مركز الإبداع والبحث والثقافات في مدينة جرونوبل بفرنسا رحلة طويلة يقوم فيها جمع من الشعراء الفرنسيين والأجانب بالسفر في الطريق الذي قطعته رامبو من مدينة شارل فيل وهي مسقط رأسه إلى مدينة عين موريا بباريس ومرسيليا ولبرس والاسكندرية وسرد ، عاشرين بعد ذلك إلى مرسيليا حيث مات .

يشترك في هذه المسيرة الطويلة من الشعراء الفرنسيين جاك داراسي ، وآلان جوليرا ، وبرانر نويل ، وسيرج سوترو ، وأندريه فالنتير ، ونيكول بونتنسار ، وميشيل دوجي . ومن الشعراء الأجانب أوكتايفيان باز ، وإليش ، وفريجاسي لوسا ، ومكوتو أوكا ، ومن الشعراء العرب إدريس ، وسعدى يوسف . في الاسكندرية التي تصلها قلقة الشعراء في مساء الرابع والعشرين من أكتوبر القادم فنلقاهم أصمبة شعرية يحرف على تنظيمها الشاعر لحد عبد الحفي

حجازى وزميله الشاعر الفرنسى
(جاك لاكروير) ، ويشارك فيها
عدد من الشعراء المصريين إلى
جانب زملائهم العرب والأجانب
والفرنسيين ، ومن المنتظر أن يحضر
هذه الأمسية السيد فاروق حسنى

وزير الثقافة . وسوف تقوم
« إبداع » بنشر مختارات من
النصوص التى ستلقى فى أمسية
الاسكندرية .
سوف ينتهز الشعراء فرصة

اجتماعهم فى الاسكندرية لزيارة
منزل الشاعر قسطنطين كفافيس
الذى تحول إلى متحف يضم
مخططاته ، وسوف يجتمعون بالهبة
المشرفة على إعادة بناء مكتبة
الاسكندرية القديمة .

جائزة رامبو

حين يُذكر الشاعر الفرنسي الشهير « آرثور رامبو » ، يُذكر النبوغ المبكر وتذكر العبقرية الغتية النادرة . فقد أنجز « رامبو » كل أعماله الشعرية الكبرى وهو بعد في صباه ، بين الرابعة عشرة والثامنة عشرة من عمره . وتنتهز « إيداع » فرصة احتفال شعراء العالم بالذكرى المئوية الأولى لوفاة « رامبو » ، لكي تدعو البراعم الشعرية من فتيان مصر وفتياتها ، إلى الاشتراك بقصائدهم في مسابقة : (جائزة رامبو) ، وسوف ينضم صاحب النص الفائز ، إلى أعضاء الوفد المصرى الذى سيحيى مهرجان « رامبو » مع شعراء العالم في الاسكندرية ، من الرابع والعشرين إلى السادس والعشرين من أكتوبر ١٩٩١ ، وسيمنح مكافأة رمزية قدرها مائة جنيه مصرى ، وهدية مكونة من مجموعة نواوين شعرية مصرية وعربية من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب .

شروط المسابقة

- ١ — لا يزيد عُمر المشترك عن عشرين عاماً .
- ٢ — لا يكون النص المرسل قد سبق نشره .
- ٣ — يحق لكل مشترك أن يتقدم بأكثر من قصيدة .
- ٤ — تُقبل النصوص المكتوبة على النمط التقليدى ، أو على نمط الشعر الحر ، أو على نمط قصيدة النثر .
- ٥ — لا يشترط أن تكون القصيدة عن « رامبو » .
- ٦ — آخر موعد لتلقى الرسائل ، هو نهاية أغسطس ١٩٩١ .

ملحوظة : تُرسل القصائد باسم « حسن طوب » للشرف على السلسلة ، بعنوان مجلة « إيداع » :
٢٧ شارع « عبد الحفيظ ثروت » ، الدور الخامس ، ص.ب. (٦٢٦) . القاهرة .

عصر الاكتشافات

تشترك مصر في هذا المعرض تحت عنوان « مصر صناعية الحضارة ، المحافظة عليها ، المضيئة إليها » . وللهيما : الأولمبياد الثقافي الذي سيصاحب دورة الألعاب الأولمبية ، التي ستقام في برشلونه (شرق اسبانيا) في صيف ١٩٩٢ ، وسوف يكون أحد مجالات تركيز هذا الأولمبياد الثقافي ، مجال التشابه الثقافي والاجتماعي في حوض البحر المتوسط .

وهكذا يجتمع في اسبانيا العام القادم ثلاث مناسبات ثقافية هامة ، هي الاحتفال بإعلان مدريد عاصمة ثقافية لأوروبا ، في مدريد ، و مرور ٥٠٠ عام على اكتشاف أمريكا في

التشكيلية أو العروض المسرحية والسينمائية .

ونفسر هذا إلى حدثين ثقافيين مهمين آخرين ، ستشهدهما اسبانيا عام ١٩٩٢ ، أولهما المعرض العالمي « اكسبو ٩٢ » الذي سيقام في اسبانيا في الجنوب الاسباني في إطار برنامج الاندلس ١٩٩٢ ، وهو البرنامج الذي يحتفل فيه العالم مع اسبانيا باكتشاف أمريكا أو العالم الجديد عام ١٤٩٢ . ويقام المعرض تحت عنوان « عصر الاكتشافات »

وهو معرض ثقافي في جوهره ، ستشارك فيه كل دول العالم بهند إبراز الإنجازات الحضارية البشرية إلى نهاية القرن العشرين . وسوف

تشهد الحياة الثقافية الاسبانية ، ازدهارا كبيرا يزداد يوما بعد يوم ، انمكاسا للروح الديموقراطية التي تتميز بها الحياة الاسبانية خلال العقد الأخير ، والاهتمام المتزايد من جانب المثقفين والمبدعين الاسبان بتأكيد هويتهم ، خاصة بعد انضمام اسبانيا إلى المجموعة الأوروبية التي ستحتفل العام القادم ١٩٩٢ بإتمام وحدتها ، وإعلان مدريد عاصمة اسبانيا ، عاصمة ثقافية لأوروبا الموحدة .

ولا يكاد يمر يوم إلا وتصدر المطابع المجموعات القصصية والشعرية والدراسات النقدية الجديدة ، أو تقام معارض للفنون .

اشيائية ، والأولييمبياد التقافى في برشلونة .

وهذا يوضح مدى الاهتمام بالجوانب الثقافية في الحياة الأسبانية ، وهو ما ينعكس كما اسلفنا على نشاط حركة النشر ، وكثرة المجلات الثقافية ، والمعارض ، والعروض الفنية ...

ولد صدر مؤخرأ ديوان (المفضل الوحيد) للشاعر (فييجو فونتل) ، الحائز على جائزة أدونيس لعام ١٩٩١ . والقارئ يجد نفسه منذ الصفحات الأولى أمام شاعر يصبو إلى تحقيق ذاته في نطاق الصفاء المطلق ، ينتظر على هذا الجانب من الحياة أن تأتي الروح لتنتزعها . إن « فونتل » من بين الشعراء الجدد المحدثين يجاهد لكي يحقق هدفه ، ويحصل على ما يريد : الامتزاج التام بين العناصر الحيوية والروحية ، فالروح والجسد وحدتان متلاحمتان . الجسد نفحة إله ، والروح هي ذات هذا الإله التي تتجل في الإنسان . ويدور النص عند هذا الشاعر الضباب في مجال مقدس حيث يتوحد كل شيء ، ويلجأ هذا المبدع إلى استعارات أسامية ورموز خاصة بالتصوف الأسباني ، لكن هذا

لا يمنع الشاعر من التعبير عن مفاهيمه الخاصة ، وأسلوبه المتميز ، إذ يحاول اكتشاف ذاته ، والتصالح مع المطلق وصولاً إلى تحقيق الوجود فيما وراء الموت .

وتأتي أهمية هذا الديوان الذي يقع في اثنتين وسبعين صفحة ، من أنه يحرك مياه الشعر الهادئة بإعادة مفاهيم كالروح والجسد ، والموت والإدراك ، من خلال لغة مشعة صافية ، فإذا بنا نجد أنلسنا أمام شاعر صوفي معاصر لا يرتدى أزياء المصنوفة القدماء ولا يبدو على شاكلتهم .

وتشهد المكتبات الأسبانية أيضا دراسة قيمة عن الشاعر العظيم « روبن داريو » (نيكاراجوا) بقلم شاعر أسباني عظيم آخر ، هو « خوان رامون خيمينيث » . وتأتي هذه الدراسة في الحقيقة في الوقت المناسب ، من أجل إعادة اكتشاف شاعر نيكاراجوا الكبير « روبن داريو » ، ذلك أن إعادة اكتشاف أهمية هذا الشاعر أصبحت اليوم أمراً واقعاً وحتمياً ، لخرجته من غياهب النسيان ، ومؤامرات الجحود والإنكار .

ويعود الفضل في رد اعتبار « روبن داريو » إلى بعض الشعراء والنقاد المعاصرين الذين ردوا في ذات الوقت الاعتبار إلى تيار الحداثة في الشعر الأسباني . فنحن نجد أن جميع شعراء جيل ٢٧ ، تقريباً ، قد ظلوا على وفائهم لداريوو على الرغم من الاختلافات الفنية بينهم ، وبينه ، وغير مثال على ذلك الشاعر الكبير « لوركا » الذي كان قد اشترك في تكريم لورين داريو ، مع شاعر شيل العظيم « سابلو نيرودا » ، في (بونيس آيرس) .

لكن هذا ، على أية حال ، لم يمنع جيل ٢٧ من اتخاذ موقف رافض لتيار الصداة الذي كان داريو أحد مؤسسيه . أما فيما يخص خوان رامون خيمينيث ، فعل الرغم من انفصاله عن تيار الحداثة ، إلا أن تأثير داريو يبدو واضحاً جلياً في معظم أعماله وخاصة في ديوان (يوميات شاعر حديث الزواج) . وقد ظل « خيمينيث » على وفائه لشاعر نيكاراجوا الكبير الذي كان أول من أخذ بيده ، وقدمه للجهور والنقاد . حاول أن ينشر كتابه عن روبن داريو عام ١٩٢٣ ، لكن الظروف حالت دون ذلك ، آنذاك .

ويحتوى هذا الكتاب على خطابات متبادلة بين داريو وخيمينيث ، وأشعاراً لخيمينيث مهداة إلى داريو ، وصفحات من النقد لأعماله بالإضافة إلى ملحق وثائقى كامل لأعماله . والحقيقة أن الكتاب يعد تاريخاً رائداً للإعجاب الفنى والصدقة التى ربطت بين الشاعرين .

الرسم على الزجاج :

وتوقف عند معرض ذى دلالة هامة على عودة الاهتمام بالرسم على الزجاج فى أسبانيا بعد سنوات طويلة من النسيان والإهمال ، حتى أصبح يعد من آثار الماسنى البعيد . لكن الاهتمام بهذا الفن عاد للازدهار فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ، فى ألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا وبريطانيا وبلجيكا ثم أسبانيا .

فى مدريد ، هناك أتيليه شهير هو **«ميجان»** الذى أسسه عام ١٨٦٠ ، اخوان فرنسيان ، وكان يضم فى بداية القرن الحالى سبعين عاملاً ، أما اليوم فلا يضم سوى ستة عمال . كما كانت أسوأ الفترات التى مرت بهذا الأتيليه فترة الجمهورية الثانية ، والحرب الأهلية ، ذلك أن الكنيسة كانت هى المستهلك والمشتري

يرى « خيمينيث » أن قيمة « داريو » الحقيقية تكمن فى إحساسه بأعماق الأشياء ، وفى الجانب « الوثائقى » فى شعره ، رغم كونه شاعر « كل ما هو مقدس » ، الذى تغنى بكل أنغام العالم . هكذا يرى خيمينيث ، روبن داريو (أباً تيار الحدائق فى الشعر الأسباني) ويعد هذا الكتاب ، بفضل الوثائق والشهادات التى يحويها ، من أهم المراجع التى ينبغي على كل مهتم بتيار الحدائق فى الشعر الأسباني خاصة ، والشعر عامة ، أن يقرأه ، وهو من جهة أخرى لقاء مهم بين شاعرين كبيرين ، حفر نفسه بعمق فى ذاكرة خوان رامون خيمينيث الذى ظل دائماً على وفائه تجاه استاذه .

الأساسى للزجاج الملون . ومع فترة حكم فرانكو ، وإعادة ترميم الكنائس ، عاد لهذا الأتيليه شىء من نشاطه ، لكنه لم يصل أبداً إلى مجده السابق خلال فترة تيار الحدائق .

المسئول اليوم عن هذا الأتيليه ، يقول إن الزبائن الأساسيين اليوم هم الكنيسة والادارات الحكومية والبنوك ، ثم بدأت الطبقة الوسطى العليا مؤخراً فى الاستعانة بهذا الفن لتزيين بيوتها . لكنه يقول أيضاً ، أنه لا تزال هناك بعض الأفكار المسبقة المرتبطة بهذا الفن والتى ترى أن وضع نافذة زجاجية ملونة فى غرفة الطعام مثلاً ، يجعلها تبدو ككنيسة .

ويذهب أحد الذين تخصصوا فى هذا النوع من الفن (الزجاج المعشق) وقد أمضى فيه حوالى ثلاثة وثلاثين عاماً ، إلى أن تولين الزجاج ، عملية طويلة ومعقدة وغاية فى الصعوبة ، وأنه يفضل رسم المناظر الطبيعية على غيرها ، كما يذهب إلى أنه أصبح من الصعوبة بمكان كبير العثور الآن على مساعدين يمكنهم تعلم هذه المهنة ، وتنفيذ ما يريده الفنان ، ومن ثم فهو يتوسع - متشائماً - أن هذا الفن - رغم ما يشهده من ازدهار - الآن - مهدد بالانقراض والزوال .

و في برشلونة يوجد مركز مهم لهذا الفن ، الذى يمتزج فيه الفن بالصناعة ، وتقول مديرة هذا المركز « إننا نجاهد لكى نتقن الذوق المعاصر بهذا الفن ، ذلك ان كثيرين من الاسبان لا يدركون أهميته وجماله » .

و في هذا المركز يمكن تعلم كيفية المزاجية بين الأساليب التقليدية ، والرؤى المعاصرة ، من أجل اجتذاب الذوق الحديث ، وكيف يمكن الانتفاع بكل ما هو جديد من أجل تنمية الفكر وتعميق الإبداع . وهناك من يرى من كبار الفنانين الأسبان أن المشكلة التى تواجه هذا الفن هى أنه اقتصر على الأساليب القديمة دون أن يحاول تعلم لغة العصر . ومن هؤلاء « كارلوس مونيوث » الذى صلب اهتمامه على الحوار المستمر بين المادة وتشكيلها ، واعتبار « النافذة الملونة » وسيلة تعبير شخصية . وهذا ما يراه أيضا آخرون أمثال الرسام والنحات « جولييا لورده » الذى يرى أن الرسم على النوافذ الزجاجية أساس مثالى للتعبير الفنى .

بلا أساطير :

وافتح في مدريد أيضا معرض أعمال الرسام الأشبيلي بالديس ليال بمناسبة مرور ٣٠٠ عام على وفاته ، وذلك تحت عنوان (بالديس ليال : بلا أساطير) .

ويعد بالديس ليال من أكثر الرسامين غير المعروفين لدى الناس ؛ ذلك أنه عرف فقط بلوحاته الجنازنية التى رسمها لمستشفى (سبانتا كاريثاداه) فى أشبيلية . ويضم المعرض ثمانين لوحة تم ترميمها خلال السنوات الخمس الماضية ، إذ كانت أعماله قد أهملت وتعرضت للتلف بسبب عدم تقدير أهمية هذا الفنان فى الماضى .

وتعبر اللوحات التى عرضت عن امتداد الإنتاج الفنى لهذا الرسام منذ عام ١٦٤٥ حتى وفاته فى عام ١٦٩٠ مما يساعد فى التعرف على قدرته الإبداعية وإسهامه فى حركة الباروك فى الفن الأسباني .

رسم بالديس ليال أعماله الأولى فى قرطبة ، حيث كان قد استقر بها عام ١٦٤٧ . وتتميز هذه الأعمال بالتعبير القوي الذى لا يخلو أحيانا من خشونة نهج فى التخلص منها فيما بعد . عاد بالديس ليال إلى مسقط رأسه أشبيلية عام ١٦٥٦ ، وكان لعودته إلى مدرسته الأصلية الفضل فى إضفاء الرقة على خطوطه ، وتميزت لوحاته حينئذ برقة درجات الألوان ، ومنها اللوحات التى رسمها لدير (سان خيرونيمو) بأشبيلية ، والتى كانت قد تفرقت فى عدة متاحف فى العالم وتم استعادتها بمناسبة إقامة هذا المعرض .

ويرى نقاد الفن أن رسم بالديس ليال يتميز بالإتقان منذ ١٦٦٠ ، ويبلغ قمة تفهيمه من خلال سلسلة ريشته وإحساسه الرائع بالألوان ، كما تعكس لوحاته أيضا مزاجه الحاد ، ويعيدون هذه الفترة قمة التفهيم الفنى له ، والذى بدأ وأضحى فى لوحاته التى تعكس تأملات المعنى فى الحياة ، والزهد فيها ، وإيمانه بعدم جدوى تكديس الثروة ، أو جسد المال . والانعكاس فى اللذات والاستمتاع بها ، ومن ثم يبدو أن الطريق الوحيد للخلاص عنده ، هو الصلاة والتوبة .

وترجع أهم أعماله إلى الفترة ما بين ١٦٧٠ ، وحتى وفاته ، وخاصة لوحته (الموت) و (يوم الحساب) ، حيث تجسد قصة الدراما في الرؤى الجنائزية في تاريخ الفن كله . وكانت تلك اللوحات هي السبب في تسج أسطورة حول الرسام ، والنظر إليه باعتباره شخصاً عصائياً ، يفتي الموت ،

تهجس له نفسه بكل ما هو بشع وكريه . ولكن الحقيقة أن بالمدس ليال لم يكن هاجسه الموت أو البشاعة ، بل لعل أكثر ما كان يشغل باله ، هو القدرة على أن يظل حياً ، وأن يحل مشاكله الاقتصادية التي كانت تمسك بخناقه ، وتمثل له مشكلة مستعصية الحل .

إن تأمل مجموعة اللوحات التي يضمها هذا المعرض المتميز ، تعتبر دراسة كاملة في الحقيقة ، للتطور الفني الثرى الذي يتميز به هذا الفنان الذى ظلم كثيراً ، لكنه بعد ٣٠٠ عام ، يعود مرة أخرى لى ينفذ الغبار من حوله ، ومن أعماله .

مؤرخ : د . أحمد علي مرسى

علاقات العرب الحضارية بعاصمة أوروبا الثقافية

يزيد عليه بما قيمة مشرة في الملة ،
شأن المارة الألماني بالنسبة للحوادث
الهولندي) ، بينما بلغت ميزانية
« جلاسجو » ، عاصمة أوروبا الثقافية
للعام الماضي أربعة عشر مليون جنيه
إستراتيجي .. فليست الأسباب
الاقتصادية وحدها ، ول مقدمتها
انكماش حجم الاستثمارات وازدياد
نسبة البطالة ، ومن ثم اعباء الميزانية
العامة هي التي أدت إلى هذا التقتير في
الإنتفاق القوي الأيرلندي على عاصمة
الجمهورية الجنوبية في هذه المناسبة
الجديدة ، فمهما بلغت المشكلات
المادية لهذه الجمهورية التي استقلت
منذ قرابة سبعين عاما ، إلا أن
لخصوصية إشكالياتها المعاصرة دورا

عاصمتها بلفاست ، حيث مشهد ذلك
الصراع الدامي .. ولعل هذا
الصراع المأساوي في شمال الجزيرة
التي لا يزيد سكانها عن الخمسة
ملايين (ثلاثة ونصف منهم في
الجمهورية المستقلة الواقعة في
الجنوب والتي عاصمتها « دبلن » ،
عاصمة أوروبا الثقافية لهذا العام
(١٩٩١) وقربة المليون ونصف في
محافظة « أستير » الشمالية ، التابعة
لبريطانيا حتى يومنا هذا) القول لعل
لهذا الصراع المأساوي دورا في
اختزال ميزانية احتفالات « دبلن » ،
بوصفها عاصمة ثقافية لأوروبا في هذا
العام ، إلى ثلاثة ملايين ونصف مليون
جنيه أيرلندي (الجنيه الأسترليني

مما تجزع له الناس هنا ، أن
الكثير من المثقفين العرب أنفسهم
لا يكاد أن يعرف شيئا عن جمهورية
أيرلنده ، اللهم إلا تلك الأخبار
المختلطة التي تديمها وسائل الإعلام
(أي إعلام ١٩) عن وكالات الأنباء
الغريبة حول الصراعات في شمال تلك
الجزيرة ، والعنف الدموي الذي تلجأ
إليه جماعة الـ (IRA) لتوحيد
الجزيرة بالقوة وطرد بقايا الحكم
الإنتليزى من شطرها الشمالي
وجماعة العنف المقابل لذلك هناك ،
وهي التي تسعى بدورها إلى
استخدام الإرهاب والتخريب للإبقاء
على الحكم البريطاني في محافظة
(ألتستر) ulster الشمالية ، والتي

هاما ، بل بالغ الأهمية في هذا الفتور النسبي بجواز الإنفاق الرسمي وغير الرسمي على عاصمة الجمهورية في هذه المناسبة ، التي لا شك في أن أية مدينة أوروبية تضررت وتأخر بها .. وعلّة ذلك تكمن فيما لن يصدهق أى قارئه عربى ؛ أن العام الحالى (١٩٩١) يتصادف أن يلتقى في الوقت ذاته بالذكرى الخامسة والسبعين لثورة الشعب الأيرلندى على الاستعمار البريطانى ، الذى ذام في الجزيرة كلها على مدى أربعة قرون ، وكان مثالا في البشاعة التي أدت من بين ما أدت إليه ، إلى ما كاد أن يقارب محو اللغة الأيرلندية الأصلية في الجزيرة ، والتي لا يكاد أن يجيدها اليوم إلا قرابة الخمسة بالمائة من مجموع شعب الجمهورية المستقلة في الجنوب ، بينما يفهمها بالكاد قرابة الربع منه ، وإن تعامل باللغة الإنجليزية في حياته اليومية ..

نحن بالطبع - هنا في مصر والعالم العربى - لا نستطيع أن نفهم كيف تكون الذكرى الخامسة والسبعون للثورة على هذا الاستعمار الأجنبى الماحق عاملا موقعا للاحتفال بعاصمة جمهورية آيرلندة المستقلة عاصمة ثقافية لأوروبا في هذا العام .. علة ذلك

إن الـ (IRA) وهو ما يدعى الجيش الجمهورى الأيرلندى الذى لجأ في العقود الأخيرة إلى العنف الدموى بفرض تسريع الحكم البريطانى في شمال الجزيرة وحثه على مفادرتها بافتعال حوادث الإرهاب البغيضة ضد المواطنين الأيرى ، كان يشكل في بداية القرن فرعا من حزب (الشين فين Shen Fein) ، وترجمته عن الأيرلندية (نحن أنفسنا) ، ذلك الحزب الذى دعا آنذاك إلى الاستقلال عن بريطانيا ، وناذى بالثورة على المستعمر الإنجليزى ، كما شارك في تنظيم ما أصبح يدعى اليوم في جمهورية آيرلندة انتفاضة عام ١٩١٦ (The 1916 upseising) .. هذه الثورة الشعبية التي أنزلت اليوم إلى مستوى (الانتفاضة) بسبب ما صارت ترتبط به من مأسى إهاب الـ (IRA) نقد واكبت الثورة المصرية على نفس المستعمر في ١٩١٩ ، وإن كان القمع الدموى لكليهما من جانب المستعمر نفسه لم يجبر الاستقلال في النهاية عن كل من سلطنة مصر - آنذاك - وجمهورية آيرلندة بعاصمتها (دبلن)

أما الأدب الأيرلندى المدون بلغة بلاده القومية ، والذى ملزّال

يصارع الفناء ويحاول أن يؤكّد وجوده في بلاده أولا قبل أن يفرض الاعتراف به في العالم الخارجى ، فمدى معرفتنا به تبلغ الصفر أو تكاد .. أما الأسباب التي أدت إلى تدهور اللغة الأيرلندية ، ومن ثم أدبها المدون بها ، فترجع بالنسبة الأولى إلى المجاعة الممثلة التي أصابت الشعب الأيرلندى المكون في غالبيته من الفلاحين الفقراء في منتصف القرن الماضى والتي أودت بحياة المليون منهم ، وادت إلى هجرة مليون آخر ، أو ما يزيد على ذلك ، عبر الأطلنطى إلى أمريكا خاصة ، وإلى سائر أنحاء المستوكة ، حتى ليبقى أن مصرى الأخرى جاءها بعض منهم واستوطنوها ، وإن أحدهم ، لعله المستر « فينى » ، قد أنشأ حتى الدقي في القاهرة عل غرار ضاحية « ديكى » Dalkey الملحقة بمحافظة (دبلن) .. ولما كانت لغة البلاد - الأيرلندية - والثقافية القومية المرتبطة بها ، ولا سيما أساطيرها الشعبية التي البهت - من بين ما البهت - عبقرية الشاعر « ييقتس » ، منذ أن أصبح كتابا في الثالثة والعشرين من عمره ، هي التي كانت تحملها تلك الجموع الغفيرة من

(بلااتير وانا) إلى الأيرلندية
و« بلااتير» Platero هو حمار
خيميث الشهير، الذي ثارت بسببه
زوبعة الخمسينات حول « حمار
الحكيم» .

فقراء الفلاحين الذين قضت عليهم
المجاعة بالسلو ، أو دفعتهم إلى
الهجرة من البلاد .. فقد كانت تلك
المجاعة الكريهة هي العامل المادى
الذى أدى إلى هذه الكارثة الثقافية
والمجاعة للغوية والأدبية .. فليس
من العجيب إذن أن يكون تشجيع
الأدب المدون باللغة الأيرلندية تأليفا
أو ترجمة إليها عن الروائع العالمية
يمثل فترة من الفترات الرئيسية في
مهرجان (دبلن) كعاصمة ثقافية
لأوروبا في العام الحالى .. فسوف
يحتفل بالفعل في السابع والعشرين
من شهر يونيو الحالى ، بحصول ثلاثة
من أدباء الأيرلندية على جوائز
الترجمة الأدبية للروائع العالمية إلى
لفظهم القومية ، وهم الشاعرة المبدعة
« نوالا غونويل » Nuala Ni
Dhomhnaill (لها ديوان رائع
بعنوان : ابنة فرعون) ترجمت شعرا
عن التركية إلى الأيرلندية ، والشاعر
« جابريل روزنستوك » Gabriel
Rosenstock ، الذى ينحدر عن
أصل ألماني ، وإن كان شديد
الانتماء بيهويته ولفظه الأم
الأيرلندية ، ثم
« إلمانية »
الذى ترجمته
« جيمس هيث »

وقد اشتهر «يوب كوين» في فيلمه هذا بغطاء رأس يشابه الغطاء الذي يضعه الزعماء المصريون فوق رؤوسهم، ملصقا بذلك إلى اعتقاد شائع بأن انتشار المسيحية في أيرلندة تحقق عن طريق تبشير رهبان أقباط سبعة بها (لاحظ هنا رقم سبعة في التصورات الشعبية)، وأنهم شكلوا ما صار يعرف بالقدّيس «باتريك St. Patrick» الذي يحتفل بذكره في شهر مارس من كل عام احتفالاً قومياً، لا يقتصر على «أيرلندة» وحدها، بل يتعداه إلى أمريكا نفسها، مهجر الأيرلنديين منذ القرن الماضي.

الايرلندى للاحتفاء بالأدب العربى الحديث فى هذه الأونة بالذات فكان تمجيرا عن تضافر الأدباء الايرلنديين مع الشعب العربى فى محنة حرب الخليج المروعة .. وقد عبر عن ذلك جابريل روزنستولنه ، بقصيدة القاما بلغت الام الايرلندية قال فيها إنه بينما كان يسترق النظر إلى ساق حسناء رهيقة ، إذا بحرب الخليج وبأسائها تتسرب إلى وعيه فيزدغ بصره بعيدا فى الفضاء مهموما ..

كما لقي كاتب هذه السطور فى هذه المناسبة باللغة العربية ترجمة شعرية قام بها لقصيدة (خياطة مدنية أولم) - (١٩٥٢) للشاعر الإنساني العالمى « برتولت برخت » . ومادة هذه القصيدة مأخوذة من قصة شعبية ألمانية نسجت خلال القرن الماضى ، حول خياط حاول أن يطير فصنع لنفسه جناحين من القماش ولكنه حينما قفز بهما عن حل ، جانيه التوفيق فسقط رومات . أما « برخت » فقد وضع خلف عنوانها (خياط مدينة أولم - ١٩٥٢) إشارة منه إلى عام انتفاضة الفلاحين الألمان على الإقطاع فى (مونستر) وتعميم الدموى آنذاك ..

يبقى بعد ذلك سؤال ملح : لم هذا الفقر الشديد فى العلاقات الثقافية والأدبية والعلمية بين مصر والعالم العربى من ناحية ، وجمهورية أيرلنده من ناحية أخرى ، على الرغم من أن شغفا شديدا بالثقافة العربية يعم البلاد هناك ؟

لقد كانت محاضرة القاما كاتب هذه السطور عن محمود مختار .. مثال مصر القومى .. بمناسبة الاحتفال المشؤى الأول بذكرى ميلاده فى (كلية ترينتى) الشهيرة فى دبلن Trinity College Dublin ، مجسدا لهذا الاهتمام بثقافتنا وفنوننا المعاصرة ، حتى أن كلية الفنون الجميلة هناك طلبت إليه أن يلقي فيها محاضرة أخرى عن الفنان نفسه ، وإذا كان « طه حسين » قد أنشأ فى مدريد معهدا للثقافة الإسلامية ، فلماذا لا نبادر اليوم بإنشاء العلاقات الثقافية مع جمهورية أيرلنده ؟ ! إنها أرض خصبة كل الخصوبة لدمع علاقات الاوطان العربية بالغرب الأوروبى فى مواقع أشد ما يكون تعلقا وتناغما معنا ؟

لقد سبق لجموعة السفراء ورجال الأعمال العرب أن تشاوروا فى لندن قبل حرب الخليج الطاحنة ، بشأن

مشروع إنشاء قسم للدراسات العربية الحديثة فى كلية (ترينتى) الجامعية ، أو فى جامعة أيرلنده الوطنية (فرع دبلن) ، ولكن ما إن حلت أزمة الخليج حتى انفرط العقد ، وتبخّر المشروع من جديد . إن كرسيا ، بل قسما للأدب العربى الحديث فى إحدى الجامعات الايرلندية ، لن يكلف ثمن دبابه واحدة قد يعثرها الصدا فى وقت السلم ، أو قد تدمر ضمن ما تدمر فى وقت الحرب ، بينما « دبابه » الثقافة هى المنارة الوحيدة التى تبقى على مدى الدهر ، وهى الدعامة الرئيسية للعلاقات الإنسانية الحقيقية بين الشعوب مهما تقلبت أحوال السياسة بينهم .. فمضى ننتبه إلى خطورة الثقافة فى علاقتنا مع سائر الأمم ، متى ؟

وليس جديرا بالجامعة العربية ومؤسساتها الثقافية أن تتبنى المشروع الذى بدأه من قبل سفرائنا العرب فى لندن ، ثم نفصروا أيديهم منه أو كادوا بعد اندلاع أزمة الخليج وهو معاونة جامعة أيرلنده الوطنية على إنشاء قسم للأدب والثقافة العربية الحديثة والمعاصرة ؟

دبلن - محمدى يوسف

مملكة الرغبة أو شكسبير صينيا

تتناولها من منطلق الخسوع
أو التبعة .

لقد استعمل العرض إمكانيات
« الأوبرا الصينية » وتقنياتها ،
وخاصة في الاستعاضة عن الكثير من
التجسيّدات المسرحية في المشاهد
الجمعية ، واستخدم التقنية
الأوبرالية في ترجيع أصداء الرؤى
والشكوك من خلال الجولة الغنائية
تارة ، ومن خلال المشاهد الطقسية
تارة أخرى ، واستفاد العرض
لتقنيات تلك « الأوبرا الصينية »
يستهدف تحقيق غايتين متوازيتين ،
أولاهما بحث الشكل المسرحي
الصيني القديم وتطلّعه للمشاهد
الحاضر والبرهنة على قدرته على

للمعالجة الصينية ، وأعطتها اسما
آخر هو « مملكة الرغبة » ، وخلعت
عليها ظلالا وتفسيرات إنسانية
جديدة ، وقدمت من خلالها بعض
مفزون الثقافة الصينية البصري
والمركي ، وبعض تقنيات ميراثها
المسرحي المتميز بطريقة تكشف عن
أهمية التفاعل بين الثقافات ، وعن
دوره الكبير في إقامة جسور التواصل
الإنساني العميق بين البشر . فالثقافة
الناضجة للرائقة من نفسها لا تتوانى
عن إخضاع أي نص ، مهما عظمت
مكانته ، لمواضع رؤيتها وتقاليدها
ممارساتها الفنية . لأن ثقافتها بنفسها
ثقافيا ، تمكنها من التعامل بنديّة مع
نصوص الثقافات الأخرى بدل أن

من الأمور الشائكة أن يشاهد المرء
إحدى المسرحيات الشكسبيرية ، وقد
تخطت أسوار اللغات والثقافات
الأجنبية ، واستصالت من خلال
مرورها غير الرؤى والتصورات
الثقافية المغايرة إلى مزيج ثري جديد
من المعالجات والتقنيات المسرحية
التي تثري وجدان المشاهد ، وتكشف
عن عظمة النص الشكسبييري وقدرته
على تجاوز الحدود اللغوية والثقافية ،
والاحتفاظ بجوهره الإنساني
الأصيل ، وهذا ما قامت به فرقة
« مسرح الأسطورة المعاصرة »
بتايوان ، في العرض الذي قدمته
لرائعة شكسبير الخالدة « مكبث »
بعد أن « صُنِّفَها » أي أخضعها

التعامل مع أى نص عالمي ، وثانيتهما هي تقديم رؤية جديدة للنص الشكسبيرى الذى نتخذه الفرقة جسرا حتى تعمير عليه تقنيات « الأوبرا الصينية » للمشاهد الاجنبى ، الذى لم يتعود على تقاليدها وشفراتها الدرامية الشائكة . وحتى نستوعب الدروس التى يقدمها هذا العرض المسرحى الجميل فى تعامل الثقافة القومية مع ثقافة الآخر دون تبعية أو استعلاء ، علينا أن نتعرف أولاً على هذا الشكل المسرحى الفريد المعروف باسم « الأوبرا الصينية » وعلى بعض قواعد الأوبرا وانتهى المسرحية المتميزة كما يقدمها قاموس أكسفورد للمسرح ، وكما تمثقت فى هذا العرض الثرى ، قبل أن نتأمل تفسيره الخاص لمساءة « مكبث » .

و « الأوبرا الصينية » التى تعرف أحيانا باسم « الأوبرا البيكنية » هو الاسم الذى يعرف به المسرح الصينى التقليدى الذى بلغ ذروة الأحكام والصناعة الشكلية فى العاشره بيكنى فى بدايات القرن التاسع عشر ، بالرغم من أن جذوره تمتد فى تراب المسرح الصينى حتى عام ٧٢٠ ميلادية . وهو العلم الذى بدأت فيه الامبراطور تانج مانج هونغ ،

والمعروفة باسم « حديقة الكثرى » فى بلورة هذا المزيج المسرحى الشيق من التمثيل الحوارى الذى نعرفه فى المسرح العادى ، والغناء الاوبرالى والرقص الإيمائى والموسيقى الأوركستراية والألعاب الكروبياتية ، وصهره معا فى بوتقة واحدة لتقديم مجموعة من الأساطير والحكايات الشعبية والقصص التاريخية التى يستخدمها الحارصون لإظهارها لاستعراض مهاراتهم الصركية والصوتية على السواء . وقد أدى استمرار هذا الشكل المسرحى عبر القرون فى شتى أنحاء الصين إلى ترسيخ مجموعة من التقاليد والقوالب المسرحية الصارمة ؛ فقد استطاع هذا المسرح التميز أن يبلور لغته الخاصة التى تمتاز فيها اللغة الأدبية بالهجات العامية ، بينما تصاغ فيه المقطوعات الغنائية شعرا ، فيجمع العرض فى سلحته شتى تنوعات اللغة من العامى إلى الأدبى وحتى الشعرى ، وخص كل مستوى من المستويات اللغوية بجانب من جوانب العرض ، فالمقطوعات الغنائية الشعرية ترتفع بالموقف الدرامى إلى ذرى من التوتر الغنائى لتكسر الأجزاء الحوارية حدة وتطور الحبكة المسرحية ويتيح للمغنيين

فرصة للراحة والتقاط الأنفاس ، بينما تلعب الإحساسات العامية دور الترويح والتحرير من التوتر .

ولا يعتمد هذا المسرح فى بنيتة على الفصل بل على المشاهد المتنوعة الكثيرة التى يتقايوت طولها ، ولا ينهض تسلسله على وحدات الزمن والمكان الأرسطية بل يتنقل بين الأزمنة والأمكنة بليونة ويسر . فقد أدى تراكم الخبرات النابعة من تمثيل كل نص مسرحى آلاف المرات بحيث لم تعد ملاحقة الحكاية هى هم المشاهد ، وإنما الاستمتاع بالمهارات التقنية الفائقة للحارصين وقدرات التطريب لدى المؤدين ، إلى تقطير الكثير من تقنياته وصياغاته الشكلية فى بنى رمزية أقرب ما تكون إلى الشفرة المسرحية ذات القواعد الحركية والبصرية الصارمة ، واحتل الترميز مكانة بارزة فى هذه الشفرة المسرحية ، حتى أصبحت له مواضعاته وتجليده المنطقية التى استهدفت تقنين الخيال والتسليم بدوره البارز فى عمليات الخلق والتلقى على السواء ، وأدى هذا كله إلى انفصال النص المسرحى نسبيا عن محاكاة الواقع مما سمح له بقدر من المرونة البنائية التى أنتجت ظروف مماثلة فى المسرح الانجليزى فى العصر

الإليزابيثي ، الذي أنجب لنا شكسبير ومارلو وتوماس كيد . فانقسم تتابع الأحداث بقدر من التفوق المتحرر من القيود ، ونُحِتَ الحكمة صوب الأيبسودية ، وتعقدت بتعدد الحكبات الثانوية وتتوَعَّد الشخصيات ، ولم تأبه بالفصل بين العناصر المأساوية والعناصر الملهامية وإنما راوحت بينهما في العمل الواحد ، ويرغم هذا ، وربما بسببه ، استطاع المسرح الصيني أن يعكس جوهر الحياة الاجتماعية والفكرية في الصين على مر العصور ، وأن يبلور مجموعة من الرؤى والقواعد الأخلاقية ماثلة لتلك التي تنطوى عليها دائرة القصص الإليزابيثية في المسرح الانجليزي . ولا تقتصر أوجه الشبه بين المسرحين على هذا ، ولكنها تتجاوز ذلك إلى اعتماد الأوبرا الصينية على القصص التاريخية والاساطير والحكايات الشهيرة أو المأثورة لدى الجمهور .

وإذا كانت عناصر التشابه بين الأوبرا الصينية والمسرح الإليزابيثي واضحة في هذا العرض المسرحي ، فإن عناصر الاختلاف بينهما تتطلب منا وقفة حتى نتمكن من التعرف على مجموعة الشفرات التي استخدم العرض مخزونها الثري في تقديم

تفسيره المتميز لمكبث شكسبير . ومن أول ملامح شفرة المسرح الصيني المتميزة التركيز على الممثل وعدم الاهتمام بواقعية المشهد المسرحي ، حيث يعتمد المشهد فيها دائما على خشبة مسرحية مربعة تقع في مؤخرتها ستارة عليها وشى وتصاوير ، وفي جانبيها ستارتان مماثلتان تستخدمان كجابين أيسرهما للدخول وأيمنهما للخروج من المشهد ، أما الستارة التي تحجب الخشبة عن الجمهور فتعتمد على فن التطريز الصيني المشهور ، وقد جعل هذا المسرح تفاصيل المكان عنصرا زائدا ولا لزوم له ، ومن هنا يدور التمثيل كثيرا على خشبة جرداء إلا من تلك الستائر التي يستخدمها المخرج ببراعة مؤثرة . إذ يكفي أن يدور الممثل في دائرة على خشبة المسرح ليشعر اكتمال الدورية مع سقوط ستارة خلفية أخرى إلى تغير المكان ، أما بقية المناظر المسرحية فقد اندرجت هي الأخرى داخل بنية تلك الشفرة وانتابها ما بها من ترميز يخضع لقواعد صارمة لا تتحكم في شكل الأدوات المسرحية وجدها ، وإنما في دلالات كل حركة من حركاتها ، وإدراجها ضمن شبكة معقدة من المواضع والتقاليد

الصارمة التي استحال شفرتها إلى لغة مسرحية متكاملة . وقد استطاعت هذه المواضع أن تجلب لاستعمال الأثاث والأدوات المسرحية المختلفة بعدا تجريديا أدى إلى توظيف الأدوات بطريقة جعلت للخيال دورا واضحا ، فإذا وضعت المنضدة بشكل معين وتحرك حولها الممثلون من جهة معينة فإنها توحى بالولية ، بينما لو وُضعت بشكل آخر فإنها تتحول إلى مذبح في ميكل معبد ، أو منصة قضاء ، أو حتى جسر على نهر ، وهكذا . ويمكن أيضا استخدامها كحائط وكحاجز في معركة ، أو كإداة لتسليق جبل .

وينطبق هذا أيضا على المقاعد حيث يمكن وضع مقعدين أو ثلاثة معا وتغطيتهما بستارة لإيهام بوجود سرير ، وعلى طريقة الجلوس عليها التي تبقى بمكانة الجالس بدوره الاجتماعي ، حيث الجانب الأيسر من المسرح ، وهو الجانب الذي يدخل منه الممثلون هو أربع جوانب الخشبة مكانة ، أما الجانب الأيمن من المسرح والذي يخرج منه الممثلون عادة فهو أقلها مكانة ، ويمكن رسم قوس على قطعة من القماش يعلماها مثلثان للإشارة إلى دخول مدينة جديدة أو الخروج من مدينة قديمة

وهكذا ، وهذا الاستخدام الرمزي البارح للأنثى وإنشاق الخشبة المسرحية كان من العناصر التي استخدمها بريخت من المسرح الصينى إلى مسرحه الملحمى .

وقد بلغ الترميز في المسرح الصينى درجة عالية من المهارة والإحكام . فأصبح للجذاف رمزا لا للقارب وحده ، وإنما للرحلة الذهيرة برمتها ، بينما يكتفى الممثل بهذه السوط بطريقة معينة ليدرك المشاهد الخير بالأجرومية المسرحية بأنه يمتطي فرسه بين الحقل ، أو وسط الجبال أو في دغل من الغابات الكثيفة ، فكل حركة دلالاتها الثرية الخفية التي تفتح أمام المشاهد عوالم كاملة من الخيالات ، أما المنشة المصنوعة من شعر ذيل الحصان فقد تحولت إلى رمز للكهنة وغيرهم من الشخصيات الدينية أو الروحية ، واستحالت الألوان والبيارق والملازمات الملونة في هذا العالم المسرحى إلى لغة متكاملة لها قاسوسها ونحوها وتركيباتها السباقية ، فيكفى فيه أن تتحرك أربعة بيارق سوداء بشكل معين لتتويع عن دمنمة العواصف ، أو أن تتهدأ أربعة بيارق زرقاء ، لتدرك أننا أمام أمواج البحر ، أو أن يلوح الممثل ببيرتة أصفرين يسمعت

على كل منهما عجلة اندرك أننا أمام عربية حربية ، أو أن تفرق مجموعات من الأعلام كل مجموعة من أربعة لتدرك أننا أمام زحف لجيش عرهم ، أو أن تلف قبعة في قماشه حمراء لتستعير بها عن مشاهد القتل الدمية ، أو أن يلف كوب في قطعة من الحرير الأصفر ليؤوب عن الضائم الإمبراطورى أو أن ترتدى امرأة حذاء صغيرا أحمر لتعرف أنها تحيك مغزلا ، أو أن تحرك مروحتها بشكل معين لتدرك أنها امرأة لعوب وهكذا ، ولا تقتصر قواعده هذه الشفرة الدرامية المتشابكة على العناصر الدركية والبصرية وحدها ، ولكنها تتناول كل ما في العرض من مناظر وأحداث ، فوضع المقاعد والمتناضد والأرائك الذى يقسم بالتكشف والسميوتية معا ينطوى هو الآخر على دلالات رمزية مفتوحة لخيال المشاهد وتفسيره ، كما أن الملابس هى الأخرى تخضع لنفس الشفرة ، حيث تبدو وكأنها ملابس تاريخية ، ولكنها لا تلتزم بالأمانة التاريخية ، لأنها استحالت إلى رموز لغة تكشف عن مكان الشخصية من الحدث ومكانتها الاجتماعية في الواقع الذى تتعامل معه . كما أن استخدام الأرواب ذات الأقسام الفضفاضة

أتاح للممثل استخدام حركاتها بنفس الطريقة الغنية المحكمة ذات الدلالات المسرحية الثرية .

وقد ضاعف المسرح الصينى من ثراء هذه الشفرة المسرحية من خلال مزجها بالتمثيل الإيمائى الصامت الذى يمكنه من حل الكثير من مشكلات تبديل المناظر واستخدام الحركة وجسد الممثل لتحريك خيال المشاهد ، فالممثل هو حجر الزاوية في المسرح الصينى ، ولهذا يعد هذا المسرح إلى إفراغ الخشبة نسبيا مما يزجها في المسرح الغربى من أثاث ومناظر حتى يتحول الغضاء المسرحى كله إلى مجال لحركة الممثل وإطار لإبراز أهميته ، وإتاحة الفرصة له ليمتعا بمهاراته ، فحركة الممثل تخضع فيه لصرامة تعتية لا مثيل لها في أى مسرح آخر ، وقد وضع هذا كله عبئا كبيرا على عاتق الممثل الذى يحتاج إلى أن يكون مغنيا بأرعا وراقصا ماهرا وممثلا متمكنا ولاعبا حاذقا للكرويات في وقت واحد ، وقد أدى هذا السبب الفادح إلى ضروية تخصص الممثل في واحد من الأدوار النمطية الأربعة في هذا المسرح وهى أدوار الرجال أو النساء أو الأقمعة أو الأدوار الكوميدي ، لأن لكل نمط من هذه الأنماط مهاراته الخاصة ، فكما

كان الحال في المسرح الإليزابيثي فإن التعاليم الكونفوشيوسية التي تضع قيوداً على اختلاط الجنسين قد شجعت على قيام الصبيان بأدوار النساء ، صحيح أن المسرح الصيني قد نما في العصور الحديثة إلى إسناد أدوار النساء لنساء لكن معايير النقد المسرحي الصيني الصارمة مازالت تفضل قيام الرجال بأدوار النساء لأن هذا يجسد انتصار الفن على الطبيعة ، وقد أدى هذا التقليد المسرحي إلى إيلاء الماكياج أو فن ديهان الوجه وقلوبه ، مكانة خاصة في المسرح ، لأن هذا الفن يوجه عناية كبيرتي لإبراز التسايق والتناغم والتغاير بين ملامح الوجه ، حتى تحول هو الآخر إلى لغة يرمز فيها اللون الأبيض للخيانة ، والأسود للاستقامة والصلابة ، والأحمر للإخلاص والجرأة ، والأزرق للعنف والتصميم ، والأصفر للقوة ، والذهبي للخلود ، والوردي والرماسي للتقدم في العمر ، وهكذا .

ولأن ملامح الوجه قد اكتسبت هذه الأهمية المسرحية ، فقد لجأ الممثل إلى حلاقة مقدمة شعر رأسه ، ليزيد مساحة الوجه ويتيح المزيد من التكوين . ناهيك عن استخدام الأقنعة والحي وغير ذلك من العناصر المثوية

لدلالات الوجه البشرى .

بتقنيات هذه الأوبرا الصينية الشائقة ، وكل التقنيات التي ذكرتها هنا مستخدمة في هذا العرض ، تحاول فرقة « مسرح الأسطورة المعاصرة » أن تقدم لنا تفسيرها الخاص لمسرحية « مكب » من خلال تحويلها إلى أوبرا صينية تدور في فترة الصراع بين الدويلات الإقطاعية في الصين قبل ألفي عام . وتضع الكثير من تفاصيلها لأعراف هذه الفترة التاريخية القديمة من ناحية ، ولأساليب الترميز الصيني من ناحية أخرى ، وقد لجأت هذه الفرقة للمسرحية إلى استخدام النص التشكسيري لسببين : أولهما أن اتجاه المسرح الصيني في القرن العشرين قد أدى إلى فقر النص المسرحي ، وتحوله إلى ساحة لإبراز مواهب الممثل الفرد في واحدة من المهارات الأساسية : الفناء chang أو الترتيل nien أو الحركة tao أو القتال ta ، وإن أي محاولة لتحديث هذا المسرح لابد أن تبدأ بنص قوى يتيح إبراز كل هذه المهارات مجتمعة في بنية درامية مقنعة .

وثانيهما أن استخدام نص أجنبي يفتح أمام الفرقة ساحة للتجريب ، والمسرح الحق لا يحيا ولا يزهر

بغير التجريب المستمر ، وينقذها من الوقوع في قوالب المسرح التقليدي النمطية . هذا علاوة على أن الفرقة قد شعرت بوجوده الشبه بين المسرح الإليزابيثي والأوبرا الصينية من حيث الترتيل السردى والسطور الشعرية والمشاهد المتعاقبة وتتنوع الشخصيات واستخدام الإلفضاءات الجانبية التي يوجهها الممثل مباشرة للمشاهد ويفترض أن الشخصيات الأخرى لا تسمعها ، فيكسر بذلك حاجز الإيهام . وهناك بالإضافة إلى هذا كله رغبة الفرقة في أن تقدم تحديثها للأوبرا الصينية إلى المسافرين خارج الصين ، واستخدام النص التشكسيري سيسير على المثاق الأجنبي تقبل تجربتها لأن معرفته بسترزيل عتبة كبيرة من طبقات عملية الترميز ، وهي معرفة عالم المسرحية وإحداثها وشخصياتها الرئيسية ، وبالتالي ستضع المشاهد الأجنبي في مكانة المشاهد الصيني التقليدي الذي كان يلم بالحكمة مقدما فيهم بالاستمتاع بمهارات العرض ، بينما ستقدم للمشاهد الصيني حبكة جديدة تضطره لتلقى العمل ككل ومن منطق جديد مغاير للعنق

التقليدى ، ومن هنا نجد أن دوافع
الفرقة لاختيار النص الشكسبيرى
تنصب أساساً على خدمة ميراثها
المسرحى ، وهذا هو المنخل السليم
للتعامل مع النصوص الأجنبية من
خلال تسخيرها لخدمة الثقافة
القومية .

وتنتفتح الستارة المسرحية في هذا
العرض المتميز على مشهد بانورامى
شامل يأخذ جماله اللوئى وتنوعاته
البصرية والإيحائية بالإلباب ، وهو
مشهد أقرب إلى منطق اللقطة
المفتاح في مطلع الفيلم السينمائى
حيث يلخص بشاعرية موحية من
خلال الغابة والقلاع التجريدية —
التجسيدية واللعب بالستارة
الشغافة التى رسم عليها كل هذا ،
والرقص الإيمائى من خلفها لخلق
تأثير انطباعى تجريدى وكأننا أمام
لوحات متحركة من الرسم
التأثيرى . وبعد هذا التقديم
البانورامى الشامل المصحوب
بموسيقى الأوبرا الصينية الحية
تتفتح الستارة لنكتشف أن هذا
المشهد الأسرى قد نفذ ببساطة
وتكشف شديدتين هما من دينن هذا
التراث المسرحى ، وأن الخشبة
خلفها خالية إلا من مجموعة أخرى
من الستائر الموحية والمثلين الذين

تلعب الملابس والحركة والإضاءة
بتشكيلاتهم الدالة ، وتبدأ الأحداث
التي لا تختلف كثيراً من حيث
ترتيبها وتفاصيلها مع دقائق الحبكة
الشكسبيرية التى يطمح فيها مكبث
للاستيلاء على السلطة تنفيذاً لنبوذة
العرافات ، فيقتل الملك دنكان ، ثم
يحاول قتل بانكو وابنه ، فقد تنبأت
العرافات بأن ابنه سيتولى الملك بعد
مكبث ، فينجح في قتل الأب ولكن
الابن يفر هارباً كما في مالكولم ابن
الملك دنكان من قبله ، وتنتهى
بانتحار زوجة مكبث ومقتل مكبث مرة
معركته الأخيرة وعودة الحكم مرة
أخرى إلى ملكولم ابن الملك المقتول ،
لكن اختلافها الأساسى يكمن في
تفسيرها الشائق لمساة مكبث ،
فالقضية التى تتناولها المسرحية ،
وهى قضية الصراع على السلطة
والشره المفضى إلى الانفراد بها
دونما وجه حق ، ومدى شرعية
السلطة ومشروعية الوسائل المفضية
إليها ، هى من أكثر القضايا
الإنسانية معاصرة في كل مجتمع من
المجتمعات ، بما في ذلك المجتمع
الصينى نفسه في كل من الصين
الأم وتايوان ، لأن شرعية السلطة
التي اعقبت ماوتس تونج في الصين
بعد أن أن أطلحت ببرئته الشرعيين

لا تقل خلافية عن تلك التى ورثت
تشانج كائ شيك في تايوان حيث
خلفه هناك ابنه ، دون أن يكون
للابن فضائل الأب ولا تاريخه .
لكن التفسير الصينى لهذه
القضية الإنسانية الكبرى ، الذى
يسفر عن ملامحه منذ العنوان ذاته
« مملكة الرغبة » يحول موضوعه
السلطة إلى نوع من الرغبات
المستوصدة التى تعترض فيها
السلطة بالتسلط ، فلا تعرف إن
كان مكبث وقد وقع في أهولة تلك
الملكة المغوية ، مملكة الرغبات
والمطامح فأصبح العوبة في
قبضتها . أم أنه سخرها لتحقيق
مطامحه الدفينة التى سرعان ما
انقلبت عليه بسبب إخطائه
الماسورية . لذلك نجد أن نبوذة
العرافات في بداية المسرحية ، وهى
التي تتبدى في الكثير من المعالجات
الشكسبيرية على صورة نذير الشر
الأول في المسرحية ، أو الكشف عن
جذوره الثأورية في مطامح مكبث غير
المشروعة ، تأخذ هنا شكلاً مركباً
تتمتد في العنصر الاختيالية
البهيجة الواعدة بالسلطة المغوية ،
بالعناصر التحذيرية التى تنذر
باندلاع نوافير الدم . لذلك كان
منطقياً أن يتحول العنوان نفسه إلى

« مملكة الرغبة » حيث تختلط عناصر الإغواء والترغيب بعوامل الإندثار والترهيب . وإذا أضفنا إلى هذا أن الزوجة « المخليل الصيني » لليدى مكبت ، « لا تبدو في صورة المرأة الشريرة التي تحض زوجها على اقتراف الجريمة ، وإنما يتحول دورها إلى مجرد عنصر مساعد يتبع لبذرة الشر الكامنة في أغوار مكبت فرصة النمو والتبرعم . حيث تتبدى في صورة المرأة الوفية لزوجها ، الحطية بآفاق دقات رغبته الدفينة ، القادرة على قراءة أغواره ككتاب مفتوح . ومن هنا فإنها حينما تحضه على ارتكاب الجريمة ، فكانت صوتها هو صوت أعماله وقد تجسدت في كيان خارجي ليلي . إذا أضفنا هذا كله للتفسير أدركنا أن المسرحية الصينية تريد استخدام النص التشكيسي لسبر الأعماق البشرية . ومن هنا كان لجوؤها إلى اللعب بظلال الضوء والظلمة من أهم إضافاتها البصرية وخاصة في مشاهد الحلم حيث استحال المسرح إلى مساحة من الظلمة التي تتحرك فيها الفوانيس الصينية في مشهد جمالي قد يكشف عما يعمور في أعماق الشخصيتين الرئيسيتين من رؤى وأحاسيس

ملانة بالذنب ، ولا يعادله من حيث جماليات المسرح إلا مشهد الحركة الأخيرة التي تصور ضياع مكبت من خلال مفاتهة ، في غلبة من السيوف المتحاربة التي استحالت نصالها إلى مرايا تنعكس عليها الأضواء في العتمة ، بينما أحالت تقنيات خيال الظل مسألة تحرك الغابة ضده إلى حقيقة مبهطة للعين والضمير معا .

لقد أدرك هذا العرض المسرحي الجميل أن أهم أجزاء مسرحية « مكبت » هي تلك التي يغلب فيها الضمير على نزعات الشر الثانوية في أعماق الإنسان ، حينما تتوافد الأشباح الطالعة من قلب الإحساس بالإثم ، وتقلق مضاجع مكبت وزوجته وتطاردهما في أبهاء القصر وقد لاح لمكبب الخنجر الملوث بالدم ، بينما تحاول زوجته أن تفسل يديها من ذلك الدم الرمزي العالق بهما والذي لا غسل له . فمكبب الصيني لا يتحول أبداً في القسم الأخير من المسرحية إلى ذلك الغاصب المهزوم الذي نجده في الكثير من العروض التشكيسية ، ولكن إلى بطل مأساوي بحق ، أحالته نبوءة العرافة المقدسة إلى العوبة في أيدي الأقدار ، يشرب

بنفس الجسارة التي حارب بها الأعداء من قبل ، ولكن عجزه عن قراءة النبوءة بشكل حقيقي ، وقصور وعيه عن تفسير كلماتها هو الذي يورطه في جريمة إثر أخرى . وهو يظن أنه في مأمن من الموت والقصاص ، فلن تتحرك الغابة وإن يوجد هذا الذي لم تلده أمه والذي قدر له أن يقتله . حينما يتكشف في نهاية المسرحية عجز « قفا عن قراءة نبوءة العرافة ، وهو رديف عجز الإنسان عن أن تكون معرفته مطلقة ولها صلاية الحقيقة التي لا يأتينا الشك من بين يديها ولا من خلفها ، يدرك أنه قد راح منذ البداية في أسرمملكة الرغبات الداخلية المعرمة التي كانت تمور في داخله هو . وأنه لم يكن مجرد أداة في أيدي النبوءة المقدسة . إذ تتكشف له النبوءة عن أنها كانت مزيجاً من الكشف عما في أغواره والتلاعب بالألفاظ بطريقة تسول له تحقيق هذه الرغبات المعرمة . وهنا تبليغ المسرحية الصينية ذروتها ، على العكس من الكثير من التفسيرات التشكيسية المألوفة التي يصبح فيها الجزء الأخير نوعاً من تمصيل الحاصل وإكمال إغلاق دائرة القصاص الإنليزابيثية المشهورة ، والتي تلقف

فيها المسرحية بنيتها الموجية التي تجعل منها تجربة في خلق المعادل الدرامي للعواطف التي تلحح بالنفس الإنسانية ، حيث تتجمع فيها نذر العواطف ثم تتدفق عطيفة بكل ما امامها على الصمعيدين المنزل والسياسي في ان . وما إن تنحصر رعوها وصواعفها حتى نكتشف انها خلقت في كل مرة عددا اكبر من الضحايا ، اكبر مما كنا نتوقع ، لاننا لم نتعلم بعد منطق الاعاصير . لان العرض الصيني استطاع ان يخلق المعادل البصري والحركي لحالة إنسان يتعرق من هول إدراكه لجهله وبإشاعة مطامحه ، ولعجزه عن السيطرة على المقادير . ومن هنا فإنه يضرب بسيفه الأعداء بنفس السرعة والمهارة التي حارب بها من قبل ولكن دون أمل في انتصار ، فقد أدرك أن عدون الأكبر كامن في اغوار نفسه التي لا خلاص منها .

وقد استطاع العرض الصيني أن يشد إليه أنظار الأجانب المقيمين في تايوان ، بل استطاع أيضا أن يسحر الإنجليز الذين شاهدوه في لندن عندما قدمت الفرقة الصينية بدعوة من المسرح القومي الإنجليزي وعلى خشبته العتيدة .

لقد رد الإنجليز التحية بمثلها ، فقد أثبت الصينيون أن شكسبير يمكن أن يكون صينيًا ، وأثبت الإنجليز الذين انبهروا بالمعرض الصيني أن الشرق يستطيع أن يضيف الكثير للثقافة الأوروبية وكما استطاع الصينيون أن يقدموا نص شكسبير دون أن يتبرعوا من تلقائهم ، استضاف المسرح القومي الإنجليزي العرض الصيني ، وقدم له خشبته من نفس المنطلق ، وهو ثقة الثقافة الإنجليزية بذاتها ، حيث لم تتر على إخضاع نصوصها لرؤى الآخرين ،

بل أدركت ما في هذا من إثراء لها . وليس هناك شك في أن الجمهور الإنجليزي قد وجد في هذا العرض إضافة ذات شأن للعمل الأصلي ، ليس فقط لأن العرض الصيني ، وقد استوعب قصة المسرحية في سياق صيني خالص اتسم بجمال المناظر وبيئة الحركة ، واقترب من بنية المسرح الشامل الذي تمتزج فيه الموسيقى بالتمثيل بالرقص الإيمائي بالغناء بالحركات الأكروباتية السريعة والمهارات الأوبرالية الخالصة ، ولكن أيضا لأن رؤيته لموضوع المسرحية وإشخصيتها الرئيسية ، وإضموها الفلسفي أضافت الكثير للفهم الشائع للمسرحية الشكسبيرية ، ولأنه قدم هذا كله في إطار الأوبرا الصينية « المتعة التي كانت في حد ذاتها إضافة قيمة لوجدان المشاهد وعقله على السواء .

النقد والنقد المزدوج

بلالغنى صيف تونس هذا العالم
بمناخ استثنائى .
قصف الرعد وومض البرق .
عواصف وأمطار صيفية . تقلبات
مناخية عنيفة .

أثرها بعض مخاض سمائنا
العربية . أم أنها عواصفنا التى لا
تُبْقَى ولا تَذَرُ ؟

في تونس تحولات قريبة ما تزال
لن مددا ، أو لن ويبتها الأولى نمو
التعددية السياسية والتنوع
الفكرى ، وانفراجات حضرة ، ما
تزال ، لأبواب الحوار . أطروحات
المقدّم الأخير تفرض أسئلتها :

إفاق المغرب العربى الكبير — دور
تونس العربى والمغاربى — الهوية
العربية — خصائص الشخصية
التونسية — الازدواجية الثقافية
واللغوية — علاقة تونس والمغرب
العربى الثقافية بأوروبا وفرنسا على
وجه الخصوص .

أسئلة لم تكن تتبلور ، أو تحصل
على مقدمات إجاباتها حتى فاجأتها
أسئلة جديدة ، أسئلة الواقع
والمصير العربى ، القاسم المشترك
الأعظم فيما يدور على أرض المسلة
العربية الآن .

ذلك كله في مناخ المتغيرات
والتيارات الدينية والطائفية

وحملاتها الأيديولوجية ، الصريحة
والضمنية .

مناخ يهوج به صيف تونس
وتستجيب له بطموح وبنشاط فكري
وثقائ مكثف ، يمثل في إصدارات
متعددة وفي مهرجانات وندوات
دولية وعربية ، تعقدتها الجامعات
والجمعيات الأدبية ودور النشر
بالعاصمة والمدن الإقليمية مثل
صفائس والقيروان والمنستير .
يحفزها — قريبا يبدو — نزعة
المراجعة والنقد للأطر المعرفية
والثقافية ، والتطلع إلى المجاوزة ،
وتأكيد ثوابت الثقافة العربية في آن
واحد ، أو ذاك هو الطموح الغالب
على الأقل .

في مجال تداخل الدراسات الاجتماعية والثقافية نجد على سبيل المثال دراسة لعالم الاجتماع التونسي الطاهر لبّيب بعنوان « متقف الأشهر السبعة » (نشرت ضمن أبحاث ندوة أقامتها دار سراس للنشر ، ٢ — ٣ مارس ١٩٩١ ، وتناولت الجوانب التاريخية والسياسية والاقتصادية والثقافية لأزمة الخليج) .

يناقش الطاهر لبّيب في دراسته الحقنة المعرفية تجاه المفاهيم والمفولات والشعارات التي استخدمها المثقف العربي خلال الشهور السبعة الماضية والتي لم تفتقد إلى سند علمي فحسب بل كانت أحيانا ضد الحقيقة العلمية . ولقد أدى ذلك إلى كثافة بلاغية ، تسببت فيها المعاني وتواطأ القول والكتابة من أجل تداول اللا معنى .

ويرى الباحث أن الذات العربية قد تعرضت في الآونة الأخيرة لانشطار ، شكل صيغة ونمطا غير معهود في الثقافة العربية المعاصرة ، فلم يعد السؤال عن علاقة الأنا بالآخر محتفظا بصورته الأولى ، تلك الصورة التي ظلت بغير إجابة

شافية منذ طرحها رواد النهضة ، بل إن الأمر ازداد تعقيدا على نحو ما يبدو في ظهور صيغة جديدة هي : الأنا والآخر والأنا الآخر . وإذا كانت علاقة الأنا بالآخر تمثل علاقة الذات العربية — حضاريا وثقافيا — بالآخر الغربي فإن الأنا الآخر يمثل في الصنو العربي ، الذي لا يتفق معي في موقفى الراهن ، فهو آخر ، بشكل ما ، دون أن يكون الآخر تماما .

وإذا كان نقد الذات العربية ينصب لدى الباحث على تراكمات الواقع الفعلي ، بهدف تحريك الفكر العربي من النقطة الميتة Point mort التي وصل إليها مسار النقد الذاتي ، فإن تلك الرؤية تتناغم مع رؤية ثانية ، تركز على كمونات الواقع العربي وما يحمله من بدائل الممكن واحتمالاته .

وفي رؤية الممكن والاحتمالات نستطيع أن نجد دعوة إيجابية إلى تواصل خطاب النخبة المثقفة — على مستوى العالم العربي كله — في اتجاه تأسيس خطاب لا يعتمد المضامين والأشكال السائدة بقدر

ما يرصد التفاعلات الجديدة وينبئ على الجهد الفكري والبحث العلمي ، على حين يتضافر مع تغيير الأوضاع القائمة عربيا ، ومواجهة الهيمنة الأجنبية .

ويمتد تلك الدعوة إلى تعديل علاقة الأنا بالآخر ، وما تستدعيه فكريا من مراجعة للمحصلات التطبيقية للفكر النظري الغربي من ناحية ، ورأب الصدع بين الأنا والأنا الآخر ، بين الذات والصنو العربي ، من ناحية أخرى .

وفي رؤية الممكن أيضا قد نجد ما يدعو إلى التدقيق والتحليل خصوصا مفهوم الباحث حول احتمال تغير قوانين توزيع الأيديولوجيا القومية — بوصفها إطارا لحركة الفكر والثقافة العربية — بين المركز والتخوم .

يفترض الباحث — في هذا السياق — احتمال توجه الفعل القومى العربى بدءاً من تخومه ، أو أطرافه التقليدية (دول المغرب العربى مثلاً) نحو المراكز . أما النخبة المثقفة في المراكز ذاتها ، فإنها تشترك .. صيد ..

تحررية عربية تؤلف بين قومية التخوم وما اسماء الباحث بفاتح قيمة القومية المركزية .

ولعلنا نجد في هذا الاحتمال الأخير عودة ومراجعة لمقولة النقد المزدوج ، وهي المقولة التي أطلقها الكاتب المغربي عبد الكبير الخطيبي في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه « النقد المزدوج » (صدر عن دار الصويرة - ١٩٨٠) . ويتناول الكتاب نقدا مزدوجا للذات العربية والآخر الغربي في أن واحد ، معتمدا على الدراسات السوسيولوجية وأسسها الفلسفية . وينطلق الكاتب من مجتمع المغرب الكبير بهدف تفكيك مفهوم الكلية التي تلتقي التنوع والاختلاف الاجتماعي والثقافي والسياسي العربي من ناحية ، وتفكيك الأسس الفلسفية التي تتبنى عليها مركزية الثقافة الغربية وهيمنتها من ناحية أخرى .

إن مقولة النقد المزدوج تطمح لدى الطاهر لبيب بآراء الفكر الإيطالي أنطونيو جرامشي ، خصوصا ما ارتبط منها بالوعي الفعلي والوعي الممكن الذي يستطيع أن يكتسبه المثقف العضوي . لكن

ذلك الوعي الممكن يختلف في السياق الذي نحن بصدده ليس بتوظيف طليقيا كما نجد عند جرامشي ، وإنما بتوظيفا قوميا عربيا .

وإذا كانت فكرة تلميز قوانين توزيع الأيديولوجيا القومية بين المراكز والتخوم تحتاج إلى مراجعة وتدقيق من الباحث لعلها تعد أيضا تحويلاً لمفهوم تلك الارتباط بين المراكز والأطراف في النظام الرأسمالي العالَمي ، على نحو ما ظهر في كتابات سمير أمين ، المفكر الاقتصادي المصري ، المقيم في فرنسا ، خصوصا كتابه « أزمة المجتمع العربي » (صدر عن دار المستقبل العربي عام ١٩٨٥) .

ولعلنا نجد بالإضافة إلى ذلك توظيفاً خاصاً لمفهوم الوعي النقدي لدى إدوارد سعيد ، الناقد والمفكر الفلسطيني المعروف بالملايات المتحدة الأمريكية . وترجع أهمية إدوارد سعيد إلى إقدامه على إعادة قراءة تاريخ الأدب الغربي بهدف نقد مركزية الثقافة الغربية ، متبنياً منظور دول العالم الثالث (الأطراف إذا شئنا استخدام تعبير سمير أمين في مجال الاقتصاد ، أو التخوم من

منطلق سوسيولوجيا الثقافة لدى الطاهر لبيب) .

وإذا كان إدوارد سعيد يقدم منظورا مناقضا لمنظير الثقافة المركزية الغربية على حين أنه يكتب داخل سياق هذه الثقافة المهيمنة ذاتها ، فإن الوضع يختلف بالنسبة للثقافة العربية وبالنسبة للمثقف العربي الذي لا بد أن يوظف الوعي النقدي لصالح التكامل والاعتماد المتبادل واستيعاب المقدمات مع تأكيد إيجابيات الممكن وبلعها نحو دمج وحدة الثقافة العربية وتثبيت خصائصها .

وفي مجال الدراسات الأدبية نستطيع أن نلمح الآن جهودا ملموسة تطمح إلى تأصيل فكر نقدي عربي وتوظيفه تطبيقيا ، وذلك بعد طرفة تقديم النظرية النقدية المعاصرة عن طريق الترجمة خلال العقد الأخير ، خصوصا من خلال إصدارات دار « تويقال » المغربية وغيرها .

إن أبحاث الندوة التي عقدت بمدينة صفاقس (٢ - ٤ مايو)

وناقشت « النص الأدبي بين الإبداع والمقاربات النقدية » قد كشفت عن تشظنٍ عديد من المشاركين في الندوة ضرورة المراجعة النقدية للآطر المعرفية المشكلة للنظرية الأدبية الغربية فضلاً عن مراجعة التصورات النقدية لدى عدد من النقاد العرب في أن واحد .

لقد أكد الناقد المغربي محمد مفتاح في دراسته على دور المعرفة الخلفية ، أو الإطار المعرفي في الإبداع والتحليل النقدي على حد سواء . لهذا السبب ترجع أهمية العودة بمفاهيم النظريات الإبداعية والنظريات النقدية المعاصرة — بتجلياتها المتباينة — إلى جذورها الفكرية وارتباطها بالابنية

المعرفية ، المشكلة للثقافة الغربية . كما أكد محمد مفتاح ضرورة أن نضع هذه المفاهيم في سياقها التاريخي الأصلي ، المغاير لسياقنا التاريخي العربي في الماضي والحاضر .

أما الباحث التونسي محمد الباردى ف يرى أن التصورات النقدية المتداولة في الساحة العربية ليست سوى أصداء للمناهج العالمية ، ولا تعكس سوى الممارسة النقدية في أوروبا ، ما ارتبط منها بالمنهج الاجتماعي ، أو بالنوعية الشكلية ، أو بالنوعية التكوينية ، أو بالنظريات اللسانية على السواء ، الأمر الذي يراه الباحث مجسداً لجوهر إشكالية النقد العربي المعاصر ، ويظهر في الوقت نفسه

ضرورة البحث عن صيغة لنظرية نقدية عربية .

ويرى الباحث أن الإبداع ، خصوصاً في مجال الرواية ، يسبق النقد من حيث تأسيس شكل روائي عربي لا يخضع لتقنيات الرواية الأوروبية . ويستشهد الباردى في هذا الصدد بأعمال إدوار الخراط وصنع الله إبراهيم ويوسف القصيد وجمال الغيطاني . وفضلاً عن أن أعمال هؤلاء الكتاب تحدد علاقة الكاتب بالقارئ على نحو يجعل القارئ مشاركاً في إنتاج العمل الإبداعي نفسه ، فإنها تحاول التوصل إلى نظرية عربية في الإبداع . ومن خلال تلك النظرية يستطيع القارئ — الناقد أن يستخلص فكرياً نقدياً مستقلاً .

اعتدال عثمان

لويس عوض والتراث

المعتزلة الربيع الواسع ، فاشرق وجه
لويس عوض .. وإذا كان الدكتور لويس ،
قد تمحىب ، في بيت المحرم درويش خضية ،
لإعادة طبع مقالات الحريزى ، فاعتقدنى
أنه يتمتع لطبعة جديدة من المقالات لـ
زين الفكر ، بحيث تغلظ المقامات من أى
« فكر » إذ إنها قطعة من فن « الأرابيسك »
قد يخطئها المصير .. والشهد اننى رأيت
نسخة من مقالات المروى في مكتبة
لويس عوض (قطع لصغر يوحى
لصغر) ... وفراحت من مكتبة بعد
التمهيد بعدم المساس بالأكسروت
والتلخيصات ، : مقسمة ابن خلدون ،
الأخلاق ، تجريد الأغانى ، إحياء علوم
الدين ، الأساطير ، الوساطة بين التلخيص
وتحقيقه ، التكاليف ، المصنف ، المزهر ،
معرب الجواليقي ، التذليل ، شفاء
الطفل ، فقه التلخيص ، المصنف ،
المصنف ، إصلاح الخلق ... إلخ .

● يقول ساسى خضية عن مقنة
« بولتلاك » : « تعد من كلاسيكات
للكليات النظرية التى سمحت حركة الشعر
الحديث ، ويوجت للفرقة المصرية

● صلتى بالتراث عميلة (كاتب هذه
السطور تخرج في دار العلوم في
الخمسينيات) ، أصق من ساسى خضية ،
الذى لم يدرس دراسة أكاديمية تراثية ،
تسمح له بالحكم على « علم الوجهل »
الدكتور لويس بالتراث ، ويشتغ جلسات
مع « العلامة محمود شكري » .. لا يتبدد
لساسى خضية ، أن يقيم « محكمة تقتضى
تراثية » تطالب « بتحرير » لويس

عوض .. لقد جمعته الظروف (من خلال
المهندس محمود جوى ، وأخر اسم لويس

عوض « جوى ») بمكتبة استاذنا لويس ،
وهي خلافة يكتب التراث .. والذكر اننى
اوتسمت ، حين رأيت طبعة قديمة من
الزمنشوى (الكشاف عن غوامض
المتنيل) ، فبادرنى الدكتور لويس : « هل
تبتسم لأن تبيها يقتنى تفسيراً للقرآن ؟ »
(ولم يكن لويس عوض يعرف على إلا
اننى مدرس لغة عربية بمدرسة النجاشي)
فاجابته : « اوتسم لأن التلخيص الذى
تقتنيه ، هو التفسير الذى توحدت أن يقتنيه
مفكر مثلك ، لأنه لتفسير يميز عن لقل

كتب الأستاذ سامى خضية ، في العدد
الرابع من إبداع (أبريل ٩١) مقالاً
يعنوان « لويس عوض ومسألة الوجهل
بالتراث » ، حاول فيه « الإسائة بكل وجه
ممكّن » للويس عوض ، فهو جاسل
بالتراث ، وجهل بالثقافة ، ومنحرف بحركة
الشعر الحديث عن مسارها الصحيح ،
فضلاً عن جهل الخليل « بلفظ الله
العربية » ، وجهل بالمناهج العلمية .

إن « لويس عوض » علم من اعلام
التنوير في مصر ، وفكر لويس عوض يدافع
عنه ، ولكن أماته « الفكر » تقتضى أن ننبه
او نشير لعدة حقائق :

● أن ساسى خضية قد أساء التعبير
بعنوانه « لويس عوض ومسألة الوجهل
بالتراث » ، وكان الأولى أن يقول « لويس
عوض ومسألة العلم بالتراث » ثم يحاول
تسمية العلم ، أو الوجهل ، للمرحوم الدكتور
لويس ، وبالأحرى أن ساسى خضية المسئول
عن صفحة « الفكر » في الأهرام ، يهاجم
أحد أعمدة الفكر ، كان عليه أن يطمحن
لغة « التراثيين » ويص السم إلى الصل .

العربية، منذ أواخر الأربعينيات، وهذا فضل للدكتور لويس لا يستطيع أن ينكره للاستناد سامي خشبية أو غيره، ولكن الأستاذ سامي يعود فيقول: «نظن أن التخرقة الضابطية الزاعمة (للخدمة بالبروتالان) قد لفتت أنظار ثوار حركة الشعر الحرّ الجديد عن مهامهم الرئيسية.. لكي يقيموا الأساس الفكري والعلمي للثلاث شعورية قوية، وذات قدرة على التفاعل مع تراث الشعر العربي... ويخطي سامي خشبية للويس عوض قدرة سحرية على «لفت أنظار ثوار حركة الشعر العربي الجديد عن مهامهم الرئيسية» وليبصدهم عن «الثورة الشعرية».. ولا ندري كيف استطاع لويس عوض، إبعاد صلاح عبد الصبور،

وأحمد عبد المعطي حجازي، ويبر شاكرك السياب، وإنّاكه الملائكة، وإنّار قباني ونفهم من «الثورة الشعرية الصحيحة» إلا أن يكون سامي خشبية، يرى الثورة الشعرية هي العودة لعمود «الشعر الصمراوي».

● في جميع ندوات وكتابات وإجاليات لويس عوض، من الشعر القديم والجديد، ويخضع لويس عوض، أن الشعر العربي الجاهلي «الصمراوي» والشعر الكلاسيكي، الذي يسير على هدى، يلتزم نفس الأوزان والقوافي والموسوعات، ونفس الصور الشعرية والبلاغية، والقاموس الغرّي، ويميل إلى التفتك والانتقال من موضوع لأخر دون ربط... وهذا هو «عمود الشعر العربي» عند

لويس عوض، ولا نحبسب أن للاستناد سامي خشبية - بوعيه للمعق بالترن - فهم آخر لعمود الشعر العربي، يبر له القول «بجول الدكتور لويس، يعود الشعر العربي وتقليد البناء الصمراوي العربي، وتطور تلك التقليد».

● لو كان الدكتور لويس عوض، قد قال بلسا: «إن اليمين الرجعي قد هاجمت» بمناسبة تهجم «العلامة محمود شاكر» عليه، فلنفسر الدكتور لويس ذلك، لأن واحد من ذلك اليمين الرجعي، سبق أن وصف الدكتور لويس بأنه «قطي ملعون» (أوراق الصر) ... ولحق بين نقد موضوع علمي، وبذلك كلف الأستاذ سامي خشبية «والعلامة محمود شاكر»، يحاول البرهنة على إصرار ذلك القطي، على إيجاد علاقة «بين أبي العلاء المعري وبين الثقافة العربية اليونانية الهلنستية المسيحية» فهو نقد قد أصدر حكماً مسبقاً... ولا نرى حياء يلحق أباً العلاء، أو للعقل المعري، إذا كان قد اتصل بالفكر الأجنبي !!!

● يقول سامي خشبية عن لويس عوض: «وإن الرجل، لم يكن يستطيع - بحكم نوع تعليمه وتدريبه الأكاديمي - أن يفرغ في خصوص الفلسفة العربية والفقه وعلم اللغة» ولا نحبسب أن لسامي خشبية، ضلالة تقوّل ضلالة لويس عوض فيما ذكر... والدكتور لويس جديد الانجليزية واللاتينية والفرنسية والألمانية، ويظم بالعبرية والأمهرية والتنجية (الحيوطيقية) ... قرأ أينشتاين،

وي. رسل وينكرت ويجول وفولتر وروسو وشكسبير، والانجليزية المسيية، والفلسفة القديمة والحديثة... لا ندري: ما الذي يوجد في تراثنا العربي مما يعجز الدكتور لويس عن استيعابه؟

● لويس عوض وخشبية «مقدمة في لغة اللغة العربية».

يقول سامي خشبية: «ولا يخطي على أحد بُعد تقسيم الدكتور لويس عوض الأولى، وهي قضية آرية اللغة العربية واستحالة ساميتها عن المقدمات التي دخل منها... وهذه العبارة، تقطع بأن سامي خشبية لم يقرأ... مقدمة في لغة اللغة العربية.. لأن الدكتور لويس لم يقل بالاصل الإدأ اوريي للغة العربية، ولم يلف سامية اللغة للعربية، بل اكد ساميتها.. وقال: «إن اللغة العربية وغيرها، بل الجنس العربي وشعره من الأجناس يرجع أنه يعود، إلى الجدور التي انتشرت من مناطق وسط آسيا وأجوار بحر قزوين... وهذه النظرية هي السائدة في دراسة الأجناس واللغات.. ولا يريب العرب أن يكون جنسهم يعود إلى جدور هند/أوروبية أو إلى جنس قد هبط من السماء..

وقال الدكتور لويس صراحة بالاصل الساسي للعربية (مما يقطع بأن سامي خشبية لم يقرأ المقدمة، بل اكتفى بشتات من يصفون لويس عوض بأنه «قطي ملعون»)، وذلك في آخر الفصل الرابع من ١٤٢ وما بعدها: «إن المجموعة السامية وتوحيدها اللغة العربية، والمجموعة الحامية، وتوحيدها اللغة المصرية

القديم ، ليستا مجموعتين مستقلتين ، وإنما هما فرعان أساسيان في تلك الشجرة السائلة التي خرجت منها المجموعة الهندوأوروبية .

وفي ص ١٤٤ ينقل لويس عوض عن انطوان ميه (أحد باحثي الفيلولوجيا وعلم اللغة المقارن : « وحل مقربة من لغات أوروبا ، توجد مجموعتان ، كل مجموعة منهما تماثل الأخرى ، وتميزها العلم ليس بعيدا جدا عن نموذج اللغات الهندوأوروبية وهاتان المجموعتان ، هما المجموعة السامية والمجموعة الهامية ، وللتماثلات بين هاتين المجموعتين ، هي من نفس نوع التماثلات التي أشرنا إليها في اللغات الهندوأوروبية » .

تسعة أحاديث التراث والتراثيين (باستثناء المختارة وحض عتلاء التراثيين) يبين الجلس العري ، مبتدأ عن كل أجناس الأرض ، واللغة العربية مقطوعة عن كل لغات الأرض ، بل ويؤكدون بأن الله يتكلم العربية ، وكذلك آدم ، وأن العربية لغة أهل الجنة (انظر الرسالة للإمام الشافعي بتطبيقات العلامة شاكرك) ... ومع ذلك ينهم سلس خشبة لويس عوض ، بأنه مفروض ، وأنه يتجه

لهذه من ناحية أخرى ، « مستخدما مقولة أسطورية وهي أن اللغة العربية كانت اللغة التي تحدث بها الله إلى آدم » .. إن الأسطورة التي يشير إليها سلسي خشبة ، هي « حقيقة » محصورة شارك نفسه بذلك قول « العلامة » مصور شارك نفسه « الحرب أمة من الأمم ، واقتها من آدم اللغات وجودا .. كانت قبل إبراهيم وإسماعيل وأهل الكلدانية والعبرية والصريانية وغيرها ، بله الفارسية .. » .

أثبت لويس عوض أن تمساح العربية (يتضح لغة في تمساح) مأخوذة من « إسموح » الديموطيقية بمعنى تمساح ، ولما كانت « تا » التعريف المصرية القديمة تنطق قبل « امسوح » سمع العرب من المصريين ، أي من الهكسوس الفارين من مصر إلى داخل شبه الجزيرة « تمسوح » بتجميع « تا » التعريف مع الذكرة .. هذا كلام في لغة اللغة العربية للويس عوض .

وإذا كانت « كلبا » الهيراطيقية والديموطيقية ، بمعنى هدم أو مكعب أو كمية قد انتقلت بلغتها ، وبالقداسة المرتبطة بها لحيانا ، إل كافة ثقافات الشرق الأدنى ، فهذا بحث في لغة اللغة العربية .. وإذا كانت « مكة » تظهر في

خريطة بطليموس باسم « ملكاي » ، أي « وادي صاليق » .. وإذا كانت « الخلائف » تظهر باسم « طيبة » تبينا بطيعة مصر ، فإن هذا بحث في لغة اللغة العربية .. « ختانا » و « ختانا » في المصرية القديمة وكلاهما بمعنى ختم العربية ، و « الخاتم » الذي يصمم به ، وهذا أصل ختم العربية ، بل إن الفيل المصري القديم « ختانا » ... بمعنى ختم وأغلق واتلق وتعاقد ، وفي القبطية « شوتيم » بنفس المعنى والنطق قريب ... وهذا بحث في لغة اللغة العربية ... في اللاتينية « كاتنر » و « كلور » بمعنى « يضيئ بهذا الجذر هو نفسه « غنى » للعربية و « غيا » العربية .. وهذا بحث في لغة اللغة العربية ..

إن طبيعة البحث في لغة اللغة العربية ، وفي لغة أي لغة ، تكاد تنحصر في علم اللغة المقارن وأبحاث الفيلولوجيا وإذا كان ذلك كذلك ، فإن قصب السبق في أبحاث لغة اللغة العربية ، يكون للويس عوض الذي يعتبر « حجة في اللغات » و « علامة في لغة اللغة العربية ، ويكون غيره ، وبخاصة التراثيين ، غير مؤهلين - لعجزهم عن الاتصال بالثقافات الأخرى - للبحث في لغة اللغة العربية ..

علي الأتلي

سننشر في (تعقيبات) العدد القادم ، ردًا للاستاذ / سلسي خشبة ،
على هذين التعقيبين ، فضلا عما قد يصلنا من تعقيبات أخرى حول
الموضوعات المنشورة بالجملة .

لوييس هموض بين سامي خشبة ومحمود العالم

لكن تكليل العالم — وإن كان ذاتياً
أيضاً — إلا أنه أحقرى على بعض الأكلة
الباحثة على التصديق ... بعض الأحيان —

وايست المشكلة في نهاية الأمر هي
التكليل من شأن لوييس هموض أو التضمين
فهذان الأمان ليساهما أب الموضوع ولا
يمكن أن يكون المقصود من مجرد مقالتين
هو تقييم الرجل لكن إلهم أن تكون هناك
دراسات نقدية ورؤى علمية لثراث هذا
الرجل تتناولها الأقاليم بوجه دون تحيز
واستقراج الدليل أو — بوجه النظر —
من خلال النص ذاته — العمل الأدبي
للكاتب ... مع الاستعانة بالنص الذاتي ولا
يأس من ذلك إن كان غير متحيز ومازناً في
حاجة إلى المزيد من التدوير لا عن لوييس
فقط بل عن كثير من مبدعي هذا الوطن !

اسمكتورية — إنشرف دسوقي هل

كان داعياً للعربية وإتخاذ الأدب العربي
لنموذجاً يحتذى وما الأدب العربي إلا أدب
هامش يجب ألا يمش به ! وايست خطورة
مثل هذا الكلام في صحته أو خطئه ولكن
الخطورة في نشر هذا الكلام ذاته بلا دليل .

سامي خشبة لم يقدم أدلة مقنعة غير
مسألة المصادقة والمعرفة الشخصية أما
محمود أمين العالم فكانت رؤيته مضادة
لرؤية سامي خشبة حيث كانت رؤية إمران
وتقدير بشكل جميل لوييس (سامي خشبة)
هو على طرف النقيض من لوييس (العالم)
وتنظن أنهما شخصان مختلفان لم يجسهما
إلا تشابه الأسماء !!

فلوييس الذي لا يعرف أباً العلماء العربي
إلا معرفة ضوئية من خلال رؤية أخرى
لهذه حسين مختلف عن لوييس مبدع
بأكثر لاند !

لا شك أن التناقض الجاد بين رؤيتي
كل من سامي خشبة ومحمود أمين هو
إختلاف صديقين فالأول معتز بما كتبه
الأقلية للويس والثاني معتز برؤية
البعض — خاصة بعض المثقفين ولم يكن
هذا الاختلاف في الرؤية أو هذا التباين
نتيجة الفراغ لكن لوييس هموض في تاريخه
الكتاب لم يكن ذا وجهة واحدة بل تنقل ما
بين أكثر من فلسفة وأكثر من رؤية وإن
كان ذلك شأن الباحث من العقيدة في كل
مكان إلا أن ذلك يدعو مؤرخيه إلى التلحيز
والاختلاف على أقل تقدير وسأبدأ برؤية
سامي خشبة ، خاصةً وإثناً ... على ما
اعتقد — كما أول من فُجع بها أو على الأقل
دُشع !

وكانت الجمعية الأولى أن لوييس هموض
لا علم له بفكرات العربي ولا دراية له
بالعروض العربي ولا بالشعر العربي ولم
يقرا أباً العلماء إلا من خلال طه حسين ولكنه

فى أعدادنا القادمة

قصائد :

أحمد عبد المعطى حجازى محمود نسيم
حافظ محفوظ (تونس) مصطفى عبادة
أحمد عنتر مصطفى على منصور
بهاء جاهين

قصص :

كاناكوف (ترجمة) جمال زكى مقار
ادوار الخراط محمد حسان
يوسف أبو رية محمد عبد السلام العمرى
خيرى شلبى ابراهيم فهمى

دراسات :

محمود أمين العالم دراسة عن يحيى الطاهر عبد الله
جابر عصفور دراسة عن أمل دنقل
بدر الديب بديهيات التراث
صبرى حافظ قراءة فى رواية (حجر دافى)
كلوفمان فلسفة المساة (عرض : فؤاد كامل)
سهام بيومى ماساة البلبه فى مصر (تحقيق فنى)

الحصان والحجرة

من شعر: محمد هاشم زقاني — اسوان

وحصاني يمشي في الحُجرة ...
والحجرة تاهت منكم بذباب الميت ..
رفع خيل الجاني برزانات الليل الداسي ..
والطر الهلي
وصراخ المشيع الشائكة ...
وحصاني الاحمق
إذ تضيق في ميته خفايش الظلمة ...
يسهل .. يسهل ...
لكل لا يقرب من النافذة .. ويجتاز لعتبة

من يستضيف حاتم الطائي؟

من شعر: عبده حسن الشنهوري — قوص

ما اصعب الحقيقة
حين لراك واقفا
تنتظر السامح بالمشغول
وتكتسب العيون بالضياع
فتظهر العائث التي منعتها الامن
لكنها تفعل من تذكرة :
براق السيل

مرثية حب

من شعر: محمد الفارس — القاهرة

انقسم الحزن في الحزن حتى تكثر
.. أو .. توذع لنا !
لكل اللامعين — عبر تنالها — سممتنا ..
تراقصنا .. تكثر العزف !
لترقص .. ترقص .. نغزف
تدغ .. تغزف ، تدغ .. تغزف
هل سلكنا السكاكين لما غيبنا ؟
سكننا سكوت الجلاز .. هل الجلاز ؟
فلتدريني إذا جُر قلبى .

اللحظة

من شعر: زينب رزق السيد — القاهرة

تباركت في ..
فشت الفضاء يدور شفيقا بصمتك
وعدت فيك ضلوعي
فرحت كما نعمت الاصيل احتمالات غري
اذا ابتلاك مازال ..
هذا حقيقتك .. نبضك ..
ينس في غشيتي ؟

يتميز بريد هذا الشعر بطواهر عدة ،
أهمها الزيادة النسبية في كمية الرسائل
الواردة من القراء والكتاب العرب خارج
مصر : ولا شك أن في ذلك ما يطمئنا
ويسعدنا ، فقد بدأت « إبداع » تصل إلى
جمهورها المنتظر باتساع الخريطة
العربية . من المغرب حيث أرسل إلينا
« مصطفى إجماع » ، بقصيدته : « مساء
لرقص النولرس » ، ومن قبل « محمد
الرياي » : إلى سورية ، حيث أرسل
إلينا « زياد فواز كراي » ، بقصيدته :

(نشيد إلى النيل) ، وبينهما جانتنا من
فونس مجموعة قصائد للشاعر « الأصمعد
بن يونس » ، ومن ليبيا مجموعة قصائد
للشعراء : « إدريس بن الطيب »
و « شرج الصري » و « خديجة
الصافي » ، ومن السودان قصائد للشاعر
الطليحي « محمد حبيب القلي » .

ومن فلسطين المحتلة قصائد أخرى
للشاعر النابذ د. « فاروق موسى » . وما
هذه إلا مجرد نماذج ؛ وسوف تلقى
الأصل الرسالة ، شأنها شأن ما يصلنا
من أي مكان ، كل عناية وثائق ، لنشر ما
يستحق ، وبناشئة بعض الأعمال التي
تحتاج إلى النقاش .

حصلت رسالة « محمد الفارس » إلى
جانب قصيدته ، دراسة عن الترجمة
العربية لكتاب « وامان سلفن » ، التي قام
بها وإدم لها د. « جابر عصفور » ،
ونشرها تحت عنوان : (النظرية الأدبية
المعاصرة) ، ونأمل أن تكون هذه
الدراسة ، ضمن مادة الليب الجديد الذي
نخطط لتحريره شهريا بعنوان : (مكتبة
إبداع) .

أما بريد الشعر ، فقد حمل نصوصا
شديدة التنوع ، ما بين ترجمة وإبداع ؛
ويؤيد أولاً ، أن تتوافد عند القاصد
الترجمة ، ومنها قصيدة (الطفل)
للشاعر الفرنسي « فيكتور هوجو » ، التي
ترجمها « محمد محمد السنيان » ،
شعر : « قصائد « الآن بوسكيه » التي
ترجمها وإدم لها « أحمد عثمان » ، وكذلك
قصائد « فلايمير فيسولسكي » ، التي
ترجمها عن الروسية وإدم لها : « يوهان
شلاي » . وتلصح هذه الترجمات كلها ،
عن الجهد الصادق الصمد الذي بذل
الاستاذة المترجمون . وليس منزهة في شك
في جدارة هذه الترجمات بالقرء ، لولا أننا
فيينا أننا باستراتيجية محددة في
الترجمة الشعرية ، وفي استراتيجية لا

يدخل فيها « هوجو » مثلاً ، فضلاً عن
أننا نحتاج دائماً إلى أصول الترجمات ،
ونفضل الاتفاق أولاً على النصوص
الشعرية التي يمكن أن نترجم ، ولذا
لحاجة المجلة وأوليئها .

وصلنا عدد كبير من القصائد التي تضي
بطلاناً شعرية حقيقية ، وإكثها في الوات
نفسه مثقلة بأخطاء لغوية وعرضية
فاحشة ، ولأننا نؤمن بأن اللغة والعروض
يمكن تلمهما بشيء من الجهد والدأب في
التحصيل ، فسوف نتوافق عند بعض
النماذج من هذه النصوص ، وأجبن من
أصحابها أن يأخذوا أنفسهم بكل القسوة
في مراجعة نصوصهم وإتقان أدواتهم ، إذا
أرادوا لهذه الطلقة الشعرية الحقيقية أن
تثمر ، وتحقق ، فإن لم يأخذوا أنفسهم
مكداً ، وفيأخذوها ، أحزم عليهم ،
وتحجرت مواهبهم .

نقرأ مثلاً في مطلع قصيدة « حسام
حمدي رحال » ، من منشور :
تموت بنفسية في ممي
ويقتلب الحزن رهائاً لكل المي
الكسرة

ولا تكاد تخفى أربعة سمود موزونة ،
حتى تقع السمود التالية في فوضى
إيقاعية ، لتعبد فجأة إلى الوزن . أما
« عبد النعم العليقي » من (إسكو) ، فلا
يعرف الفرق بين الدال والذال ، فالزعر
عنده (زرع) ، والازدهار : (الدهار) !!
وتبلغ الكارثة مداما حين يريد أن يقول :
(امتلى البرق) ، فيكتب : (امتلئ) ،
ولا يريد أن نسوق أمثلة أخرى مخجلة من
رسائل « خالد بنوى عبد العزيز » من

(الهرم) : و « علاء نافع » و « منير
علبية » من (الإسكندرية) و « أحمد
طريف » من (المنيا) : و « جمال
حاصل » من (عابدين) و « صلاح الدين
فلوقى » من (عين شمس) : وكذلك
« جلال الاسيوطي » من (القوصية) ،
و « سيد سلامة » و « محمود عباس » ،
من (أسوان) و « روف مفتاح » من
(الجيزة) .

نعرف أن المستوفى لا يتبع كلها على
عائق هؤلاء القراء ، وبهم كل : ذلك
أنهم يطالعون في صفحات المصنف
الأدبية ، ول بعض الدوريات الأخرى ،
قصاصات ، يتسامح المستوفى عن النشر مع
أخطائها الفنية ، ومع سذاجتها ولقرها
البالغين ، فضلاً عما فيها من جهل باللغة
والعروض ، تساهلت هذه المتأخر—
للأسف — إلى حد التفریط ، لمساعدت في
إعداد القضية الفنية ، وكان أن اختلط
السمين بالفتح ، ولم يعد أحد قادراً على
تمييز الشعر عن الزثرة لراوية . تتم هذه
الجرائم باسم التشجيع ، وهي كلمة حق

تنهض على باطل ، فالتشجيع الحقيقي
البناء لا يكون إلا بنشر المصنف التي
يتوار لها الحد الأدنى الممكن من الجودة
والإتقان ، أما لمصاحب الكتابات التي لا
يتوار لها ذلك ، فيكون تشجيعهم
بمصارحتهم ، ولتشديد على مواطن
القصود والنقص في أصالهم : ذلك لأنهم
إما أن يكونوا من أصحاب المواقف
الحقيقية : فيساعدكم هذا التشديد على
امتلاك أدواتهم وتذكرك مواطن القصود
لحجهم . لكي يتاح لمرامهم الجُزئ

الطبيعي : والصك الأمثل : أو أن
يكونوا — وهذا هو الأرجح في معظم
الحالات — خاضعين للغورات الخيال
الوقتية التي تصحب مرحلة المراهقة
بعواطفها المشبوبة ، ول هذه الحال
ستزيل منهم أعراض الكتابة بهرجة زوال
مرحلة المراهقة ، أما من سيظل يكتب بعد
ذلك بالطريقة ذاتها والمستوى عين ،
فليحتفظ بكتابه لنفسه : فلا ذنب للقراء ،
ولا وقت لنهم ، أو لدينا ، كي يضع في
هذا المبحث .

لن نعود أبداً ، إلى سياسة التشجيع
السليبي ونرجو ألا نعود ثانية إلى منازفة
الأخطاء ، لكي نفرغ لقصايا أهم يشعرا
يريد إبداع ، وعلى رأسها قضية (شسط
الحدثة) ، التي ستكون لنا معها وقفة في
العدد القادم ، من خلال القصائد التي
وصلتنا .

ما لكنا عن أخطاء اللغة والعروض ،
ينطبق أيضا على أعمال كل من : « سليم
بدوان » من (الغربية) ، و « محمد

إبراهيم عيسى » من (المحمية) ، و
« غسرى عبد الهادي » من (دار
السلام) ، و « رضا إبراهيم عبد
العلوي » و « اشرف أبو زينة » من
(النقيلية) و « علي حداد عالية » من
(شبرا) و « مهدي الجبكي » من (شبين
القطر) و « نلجج عبد العلوي » من
(قنا) و « أحمد صابر » من
(المنيا) ، و « رافت أنور » من
(القاهرة) .

ربود خاصة : الشاعر « درويش
الاسيوطي » ، انتقل إحدى قصائده
الأتاح لمتن الأعداد القادمة .

« محمود أمين الشبيخ » —
(قوص) ، ما أرسلته ليس إلا قصّة
تحتل بالزمن والقافية .

شوقي النافذ : ما أرسلته يدخل تحت
باب أدب التأسلات والمكسبة
(الإيجرام) .

اشرف محمود عزو — الجيزة ما أشره
عن التجريد والذاتية في رسوم « فاروق
حسني » وكتبة « أحمد حجازي » ،
حربا ، يدخل في باب التزيق الفني ، الذي
يختلف من مثاق إلى آخر .



للطبائات الكثيرة التي تلقيناها هذا
الشهر — مع النقص طبعاً — نذكر
أهمية التواصل مع القراء والمبدعين عبر
هذا الباب ، الذي جاء في وقته . كما يقول
بعض الأصدقاء ، أو تأخر طويلاً ، كما
يقول البعض الآخر .

ونحب ان نطمئن الجميع ان كل الاعمال الفصصية التي تصل إلينا تقرا بعناية تامة وبرغبة في إتاحة فرصة النشر امام الاعمال الجيدة ، وتشجيع الشباب الذين يستحقون التشجيع هذا .

ولكننا لا نستطيع — كما قلنا في عدد سابق — ان نرد على الجميع ، ونناقش كل القصص ، بل لا نستطيع في هذه المساحة الصغيرة المخصصة للبريد ان نذكر كل الاسماء . ونأمل ان يجد كاتب القصة في هذا اللقاء ما يمكن ان يكون مفيدا وبالنسبة لهم جميعا ، وحافزا على تجديد اعمالهم ، وان يكون كذلك ردا على استلهم : لاننا نختار من بين ما يصل إلينا القصص التي تشترك مع غيرها في سمات عامة ، او تلح كما هو متوقع في اعضاء مشتركة شائعة .. وهذا امر طبيعي خاصة في المحاولات الاولى .

« وهكذا الأيام ، على حداد عافية — شعرا »

تقول انك ارسلت من قبل « لوبعة » قصائد نثرية ، ولكن لم تصلنا إلا هذه « القصة النثرية » وزيك أن تلاحظ أولا أن قطع السطور أو استمرارها لابد أن يكون لهدف فني ، فما هو الهدف ان تكتب على هذا النحو :

- ونضى مراكب كحجة من حوله .
- منهم من يتخبط ويهملونه رفاقه .
- وبهم مثل لا يقوى ولا يستطيع .

ليس هناك سبب لتقطيع الاسطر هكذا وإصرارك على وضع هذه النقطة الكبيرة في أول كل سطر .

اما صليكم الذي تكتب عنه والذي حدثت له العجزة فانكظ من الفرق ووجد جزئية ، ووجد في الجزيرة غفلة حسناء .. فهو شخصية غير مقنعة لأنها شخصية غير حقيقية ، والكلام كذلك غير مقنع ككراك :

● فالتبا

- تالفت الأرواح .. تملكت
- فكان لقاء الحب .. حب اللفة والطير
- خُبا بركة الله .. فهد الله كانت معه
- ترعاه
- تالفت الأيدي بقوة ..

لاحظ كذلك الأخطاء اللغوية سواء في خطائك أو في قصته ، وعليك أن تتألمج هذه المسائل كلها : فتكتب عن تجربة لحسنت بها ، وتجد اللفة المناسبة والسليمة التي تنال هذه التجربة .

« اللقاء — رمضان صباح عيد »

يهنساوي — حلوان

بما قل قصتك يعانى مثل الجميع من زحام المواصلات ، ثم يصل إلى عمله لغيرا ، ويملك لزميلته في العمل ما صالحه من متاعب ، ليس فيها ما يفسدك ، ولكن الفتاة تنفجر بالضحك المستمر ، ولغيرا يتذكر زميلته الغالية التي يصحبها فيجدها أمامه . وهو يريد أن يصارحها بحبه .. ولكنه يقل صامتا .

لا بد أن تكون هناك علاقات تربط هذه المواقف ببعضها ، وإلا قل كل منها حدثا

علميا يفتت القصة ويقدمها المعنى كما فعلت أنت هنا ، قد تكون بعض الأحداث مكتوبة بطريقة جيدة ، ولكن لابد ان تتمثل بما قبلها وما بعدها حتى تتسج قصة جيدة

« الوثائق » — عادل شافعي

الخفيف — حدائق القبة

أسلوبك جيد ، والفكرة في قصتك لا بأس بها ، حيث تركز على هذا الهمس الذي يدور بين الحزين في انتظار وصول جثمان زميله ، والحديث كله يدور حول هذا الميت التي كانت حياته مزيجا من الدهر والشعر ، أو كانت تلك الحياة في الطفلة شرا خلاصا : فهذا قال أهدم إنه لم يكن يسمى وراء المال ، رد الأخر بأن السبب هو الكسل وأيس الزهد ، وإذا قال لغير إنه لم يستقل صله بالوزير لأنه قريبه ، رد عليه زميله بأنه في الواقع كان يتنن الكتب فلم يكن قريبا لوزير أى موقف كبير آخر .. وهكذا .

وهذه الاحاديث تتطور تلقائيا إلى التفكير فيمن سيخلف زميله الميت ؟ هل هو واحد منهم ؟ ومن هو ؟ ويلاحظ كل واحد منهم يسب زميله وينتفض منه بينه وبين نفسه .

ورقم جيدة هذه القصة إلا أن تعليقاتك المباشرة على ما يدور من أحداث كان حشوا لا ضرورة له ، ككراك :

« .. الجميع يريد من الجميع أن يأخذ العبرة ، ولكن أحدا لا يريد أن يأخذها

لنفسه ، ولكن لسان حالهم يقول :
فلماذا هم العبرة ، ولماذا لا نأخذ
السلمة لأخذ العبرة ؟ .

وال قصة جديدة لا نقول أمثال هذه
التعليقات ، بل نترك للقارئ أن يقرأها أو
يقول غيرها ، حسب ما يصل إليه من
القصة .

« هسهل » — حشفي حشفي

يبدل كاتب هذه القصة جداً كبيراً كان
يمكن أن ينتهي إلى قصة جديدة ، ولولا هذا
الكلم الهائل من اللزنيات والأحداث التي لا
تتوقف ، حيث يجلس رايى القصة أمام
دكان في شارع منهم .. كلام كثير
وأحداث متنافسة وكلايب يتبادلها
الجميع ثم لا شيء .. إلا إذا جئنا القصة
تبدأ وتنتهي في الصفحة الأخيرة ! حيث
يكتشف الراوى أن السائلة المعجزة وابنتها
قد تبادلا الأدوار فلمصبحت البنت هي
السيارة والأم تقودها .

كل ذلك يبين إحساس الكاتب باللفة
خافتة ، وتخدمه الكلمات التي تتداعى إلى
الذاكرة ، حتى لو لم تكن مناسبة .. كقول
على لسان الراوى الذى يتأمل الشارع :

« .. اختلقت السمات في راحة القرب
الذى يملأ الفراغ ، انتحار العرق من جفن
وجه مبهدة ... »

أو قراءك عن الشمس وفى تقيف :
« ملأت الشمس من استيقاظها
الطويل ، فامتد عيناها دأجها اليوم ،

ضمنت إحداهما لأم هذا الإغراء
المتواصل فلمستلمت واستجابات للهم
طواعية ، ظلت الأخرى صامدة .. تتلوى في
استيصال .. ترفض نداه المستسلمة .. لا
تصوم .. تصر على أداء رسالتها المنوطة
بها .. تبث الحياة .. هناك .. في لمكان
بعيدة » .

فلنترك كيف كانت تصويرك لن الشمس
حينئذ إلى هذا الاسترسال المبهيب ، ولم
تجد لسانك إلا الصديت عن
« الاسترسال — تتلوى — تصر — إحدى
معنى الشمس » على أداء رسالتها » .

ولمك لو قرأت هذه الفقرة مرة أخرى
لتعجبك مثل من الشداخ الذى يمكن أن
تضعنا به اللفة .

« الفكر والفكر .. إلا يشارب الأخضر .. و .. » محمد حسن شعيرة — الفيوم

حين طأنا منك في عدد سابق أن ترسل
لنا قصصاً جديدة ، كنا نغصد هذا
بالفعل ، أى أن تطول مرة جديدة ،
وسنكون المصولة أكثر نصفاً وبالتأكيد
ولكن يبدو أنك أثرت التلصص من القصص
القصية كلها فإرسات إلينا خمساً منها
بالإضافة إلى ما سبق إرساله .

مرة أخرى نطلب منك أن تطول من
جديد .. وأفضل ما يمكن أن ننصحه به
هو أن لا تحدث نفسك قبل الكتابة قللاً :
« سأكتب قصة عن إسماعيل سلتكى هيئة
الفتل ، حين ينشغلون بالحديث مع فتاة

جديدة فتحدث بعد ذلك الكوارث .. أو
سماحاً قضية ترك الأولاد مع البنات
بجملة الذاكرة أو القرابة أو أى حجة
أخرى ... »

لا تعدد لنفسك ما سكتبه بهذه
الطريقة الخاطئة ، ولا تفلن أن نصيحتك
ستلوى لشارها .. لأن سيطرة الفكرة
تجسك تبعد عن الأسلوب المنقح .. ففى
لغة السائق والصنماء مثلاً يصدى
المرئى خللاً .. فتقول :

« تأملت القلطات والضحكات والنكات
والتي كانت بين السائق والراكبة الجميلة ،
تطيرت دماء الصغير على الزجاج يعرض
الأتوبيس كان لون دم الطفل بلون أحمر
الشفاء الوجوه على شلقى الصنماء ..
والتي أصيبت بهستريا لشهية درجات
اللون الأحمر .. »

ولك أن تلاحظ الآن كيف اندفع دم
الطفل من الأرض إلى زجاج النوافذ ، ثم
كيف تقارن الصنماء بين دم الطفل وأحمر
الشفاء ؟ هل يمكن أن يفسر هذا على بأنها
في ذلك الموقف ؟

الأصيلة :

عماد حارث القيسى — سوهاج .
حمدي الطيران ، إهداء أبو زيد — القاهرة .
صلاح على سيد ، على صابر شاهين .
نتنظر منكم محاولات جديدة .

Bibliotheca Alexandrina



0530795